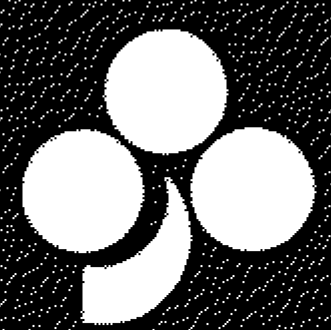




البحث عن معنى

دراسات نقدية

الدكتور عبد الواحد لؤلؤة


البحث عن معنى
دراسات نقدية

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً . موكيالي بيروت . ص ب . ٥٤٦٠ / ١١ بيروت

الطبعة الثانية ١٩٨٣

البحث عن معنى

دراسات نقدية

الدكتور عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

آ - دراسات نقدية

١ - البحث عن معنى: وزارة الإعلام - بغداد - ١٩٧٣.
٢ - الأرض اليباب: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٠.
٣ - النفخ في الرماد: وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٢

ب - ترجمات من الانكليزية

١ - جون آردن: مياه بابل، رقصة العريف مسرحيتان - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٧٦

٢ - وليم شكسبير: تيمون الاثيني الطبعة الأولى وزارة الإعلام - الكويت ١٩٧٧

الطبعة الثانية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٣.

٣ - جون آردن: الحرية المغلولة - صعود البطل مسرحيتان - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٧٨

٤ - موسوعة المصطلح النقدي: (٤٢ جزءاً) وزارة الثقافة والإعلام - بغداد صدر منها ١٣ جزءاً بين ١٩٧٨ - ١٩٨٢ وهي: المأساة - الرومانسية - الجمالية - المجاز الذهني - اللامعقول - التصور والخيال - الهجاء - الوزن والقافية والشعر الحر - الواقعية - الرومانس - الدرامة والدرامي - الحبكة - المفارقة. وبدأت طبعتها الثانية تصدر في مجلدات في عام ١٩٨٢.

٥ - د. ج - كلَم: وليم بليك وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٢

ج - ترجمات إلى الانكليزية

1 . Adil Hussein, **IRAQ The Eternal Fire** London, Third World Centre, 1981.

2 . Abdul- Ameer Mu alla **The Long Days** a novel, Baghdad 1982.

3 . **Battlefiels Stories from Iraq** by vorious hands, Bagdad 1982.

صَيّادون في شارع ضيق

«لكي يكون العمل الادبي ناجحا ، يجب ان يتوافر فيه صدق التعبير عن واقع الحياة ودقة التصوير لمشكلات المجتمع» . هذه فكرة أكسبناها صفة الكليشيه لكثرة ما رددتها الكتب المدرسية والصحافة شبه الادبية . ولكن نظرة ثانية الى العبارة تجعلنا ندرك ان الفكرة ما تزال مهمة ، ولا يضيرها أن يسيء استعمالها نفر ، أو يسيء تطبيقها آخرون.

ورواية «صيادون في شارع ضيق»(*) هي ، بنظري، مثال ممتاز لعمل أدبي . فالحياة التي تتناولها هذه الرواية هي الحياة في العراق بعد الحرب العالمية الثانية . والمجتمع هو مجتمع بغداد على مستويات مختلفة ، تتراوح بين أعالي الطبقات الارستقراطية وبين طبقة بقّال الحيّ ، الذي يبيع ، بالدَّين ، السكّر والكيروسين وشفرات الحلاقة . وبين هذين الحدين شخصيات عديدة

(*) اول رواية بالانكليزية لجبرا ابراهيم جبرا ، نشرتها دارهاينمان في لندن ١٩٦٠

ثلاث عشرة شخصية في الاقل ، يقدم لنا الكاتب عن طريقها مجموعة غزيرة من الافكار ، ثلاثا وعشرين فكرة في الاقل ، تتراوح بين اراء عن مشكلة فلسطين وبين مشكلة الايجارات في بغداد • كل هذا بمئتين واحدى وثلاثين صفحة ، تملك على القارىء كل اهتمامه ، وتجعل من شبه المستحيل عليه ان يترك الكتاب جانبا قبل الفراغ من قراءته •

ولهذه الارقام ، التي قد تضايق بعض القراء ، اهمية خاصة في نظري •فأنا أكتب من أميركا ، بلد تمور فيه المكتبات (وحوانيت الحلوى) بالروايات • روايات عن كل شيء تحت الشمس والقمر والكواكب السيارة ••• وكانت النتيجة ان الناس هنا يقرأون الروايات على طريقة «خطوتين وقفزة» ولا يضيرهم ان يعبروا فقرات كاملة وصفحات عديدة• والسبب هو أن «الحبكة» أهم شيء في هذه الروايات ، اضافة الى بعض الشخصيات ، والباقي وصف وملء صفحات ، تنتهي قيمتها بمجرد الفراغ منها •

ولكن «صيادون» رواية من نوع آخر • فهي «رواية افكار وشخصيات» بالدرجة الاولى ، كما قال عنها المستشرق الانكليزي دنيس جونسن ديفز[1] • واذا سلمنا بذلك فلن يعود للحبكة ما لها من الاهمية في الرواية البوليسية مثلا ، او الرواية «الغرامية» التي يقابل فيها الشاب فتاة ثم يقع في غرامها ،وينتهي الامر بالزواج ، او بمأساة من نوع آخر• ولكن الاهمية في «صيادون» متأتية من تصوير الشخصيات ومن تقديم الأفكار والمواقف • والشيء الذي يجعل «صيادون» عملا أدبيا بارعا هو قدرة الكاتب على تكديس جميع هذه الشخصيات والافكار والمواقف في بوتقة صغيرة وجعلها تتحرك في مختلف الاتجاهات ، رغم ان واحدا من هذه الاتجاهات لا يشبه الاخر شبها كاملا • اما كيف ينتقل الكاتب من

---

(١) أنظر مجلة « اصوات » العدد ١ (١٩٦١) السنة الاولى • ص ١١٥ ـ ١١٦ مطبعة جامعة لندن •

فكرة الى اخرى من دون ما علاقة ظاهرة ، فذلك دليل اخر على براعته، الأمر الذي يمكن لمسه بصورة كاملة عن طريق واحد فقط ، وهو قراءة الكتاب •

وملخص «القصة» في«صيادون في شارع ضيق» هو الآتي :(جميل فرّان) شاب فلسطيني ، يعود الى القدس من انكلترا حاملا معه درجة جامعية في الأدب الأنكليزي من كمبردج • ولا يكاد يستقر في بلده حتى يندفع مع (ليلى شاهين) في تجربة حب • ولكن سرعان ما تبدأ حوادث فلسطين ، ومن بين ضحاياها العديدة ينهار دار شاهين على من فيه وتقتل ليلى • ثم تبدأ الهجرة ويحصل جميل على وظيفة تدريس بجامعة بغداد، فيأتي الى العراق لاول مرة ، نازحا • ثم لا يلبث حتى يتعرف على (حسين) احد «حملة الاقلام» الذين اساءوا فهم السريالية وبودلير والوجودية بطريقة فذة ، وعلى وليّ نعمته في قضايا الفكر (عدنان) ، النموذج الرائع لفلسفة ذوي الأفواه الكبيرة • ثم تتسع حلقة معارفه ومنهم (عبدالقادر) ، الذى يمثل مقطعا عرضيا لانصاف المثقفين ، المغرمين بالتطرف الى اليسار ، و (كريم) ظل عبدالقادر اللامجدي • والشخصية الاخرى التي يمكن اعتبارها الضد لجميل هي شخصية (توفيق) ، داعية العودة الى الصحراء وعدو الحضارة والقيم الغربية ،وهو اكثر الشخصيات امتاعا • هذه «الشلة» هي مجموعة الصيادين ••• فئة ضائعة تبحث عن شيء تجهله ، وكل واحد منهم له رأيه الخاص في طلبته في الحياة وهي طلبة تظل ضبابية الى المدى ، رغم الكلام الكثير والحماس الكثير الذي يميز افراد المجموعة •

ومن ناحية ثانية هناك (سلمى) ، سيدة المجتمع الارستقراطي ، وزوجها (أحمد) ، في العقد السابع من عمره ، ثري ، وعضو مجلس الاعيان •• يستكمل قيافته الارستقراطية بزوجة شابة جميلة ذكية ،

ارسلها الى كلية مشهورة بأميركا ، بعد أن تزوجها ، فعادت وقد تزعزعت قيمُها وانتسبت الى حلقة الضياع بصورة غير مباشرة • وهناك (عماد بك) سليل «اسرة عريقة» تدفعه قدسيتها الى حبس ابنته الوحيدة (سلافه) في قصره الشامخ ومنعها من العالم الخارجي حتى ولو كان عالم الكلية والمعرفة ، ولكنه يستعيض عن ذلك «باستئجار» جميل ليعلمها الادب الأنكليزي تحت حراسة (عبد) ، خادم أذلّ من وتد ••

والذي «يحدث» هو أن جميل يصبح في وَضعه الجديد متنفسا لعواطف امرأتين في آن واحد :ــ الاولى عاطفة جسدية هي كل ما استطاعت سلمى انجازه للتنفيس عن كبتها في مجتمعها الذي لاتحس بالعائدية اليه تماما ، والثانية عاطفة حب من جانب سلافة ، التي وجدت في شباب جميل وثقافته المتنفس الوحيد لكبتها ، بعد ان استطاع فتح عينيها على الحياة خارج الأسوار عن طريق روائع الأدب الانكليزي • أما جميل ، فنصيبه من الضياع هو انه بدأ يكره سلمى لانها أثارت فيه شهوة الجسد، ويسّرتها له من دون جهد او ثمن ، وفي نفس الوقت لم يترك له شبح ليلى وحبه الاول مجالا لاتخاذ موقف واضح من حب سلافة •

والى هنا تنتهي حدود «القصة» التي لاتشبه غيرها من القصص المألوفة في الروايات • وقد يعترض البعض ان الرواية تتناول مجالين اثنين ، وهذا تبذير في الجهد نحو التركيز ، لان هناك مجال فئة الصيادين من ناحية ، ومجال الطبقة الارستقراطية من ناحية اخرى • ولكن العلاقة بين المجالين قائمة في الواقع • فجميل اولا حلقة وصل بين الاثنين، لانه ينتمي اليهما معا • وعدنان ، كبير الضائعين ، هو ابن اخ عماد بك ولكنه يخفي ذلك عن الكثيرين • وتوفيق ، ذو القيم البدوية ، يحاول احمد تزويجه بسلافة بنت اخت زوجته سلمى ، وذلك لان هذا الزواج يقرب بين اسرتي احمد وعماد وبين اسرة توفيق البدوية ، التي يمكن

ان تؤثر في مصالح احمد الزراعية في جنوب العراق ، ومصالح عماد في تجارة الاراضي والعقار • ولذا فان الرواية تتناول مجموعة كبيرة من المشكلات ، تمثلها مجموعة الضائعين ، لكل مشكلاته الخاصة ، وهؤلاء الضائعون هم الصيادون ، وهم جميع شخصيات الرواية •

من هنا يتضح اذن أن القاريء أمام رواية لا تقدّم مشكلة محدودة المعالم ولذلك فأنها لاتنتهي بحل ملموس • كما ان هناك قصصا جانبية ، هي نفسها وسائل لعرض مشكلات اخرى من مشاكل الضياع • واقرب هذه القصص الى النسق المألوف هي قصة حب سلافة لجميل • فهذه القصة تبدأ بالتعقيد ، ويتخذ احد الجانبين ، سلافة ، موقفا حاسما ، وهو التصميم على قتل توفيق اذا ما ارغمت على زواجه • ولكن عندما يأتي الحل بطريقة غير متوقعة ، تبدأ الظروف تشير الى قرب اجتماع سلافة بجميل عن طريق الزواج ، رغم العقبات الاخرى غير الصغيرة ، وهي أن جميل مسيحي ، لاجيء لا يملك شيئا ، وسلافة «بنت عائلة» ، مسلمة، ثرية ، وأمرها بيد أبيها • ولكن القصة تنتهي والحل لا يصل ، بل الذي تنتهي القصة فيه هو الأنتظار سنة أخرى لتكمل سلافة عامها الحادي والعشرين • ولكن الانتظار ليس حلا ، بل مظهرا اخر من مظاهر الضياع •

وقد لا يرضي هذا البناء بعض القراء الذين درجوا على لون واحد من الوان الرواية ، لا يستطيعون تغييره ، كمدمني الدخان ، يظلون يحنّون الى النوع الاول من التمباك الذى جرّبوه أول عهدهم بالتدخين • ولكن ذلك يجب الا يستوقفنا طويلا ، رغم ما يجده البعض من «ضعف الحبكة الفنية ، وتكديس الاحداث في الصفحات الاخيرة ••• [الامر الذي] ••• لم يعد مقبولا في الرواية المعاصرة[٢] •» فهذا الرأي ، رغم

(٢) دليس جونسن ــ ديفز : المرجع السابق •

وروده من مستشرق على جانب كبير من الثقافة ، هو ، في احسن الأحوال ، رأي ناقد ، له الحق أن يقول ما يشاء ، وللقاريء كذلك الحق في أن يأخذ بالرأي أو لا يأخذ به • ولكن القاريء الواعي يجب أن يدرك دائما أن العمل الأدبي وجد قبل أن يوجد المجهود النقدي • ولذا فليس لأي ناقد الحق في وضع قوالب أو قواعد للكتابة أو لأي انتاج فني •فغاية ما يستطيع الناقد عمله ، هو ان يعيد بصورة لا تشبه الاصل ما انتجه الفنان اولا • وفي هذا تجاوز على الانتاج الاصيل ، وتدخل لا مبرر له(٣) •

والذي أراه أن حكم القاريء على «صيادون» يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار مدى نجاح الكاتب في نقل صورة صادقة عن الحياة والمجتمع في الظروف المعينة ، والى أي حد كان هذا التصوير بالقلم وليس بالألوان • وعندي من القناعة الشخصية ما يكفي للقول بأن التصوير قد جرى بالقلم ولكنه قلم بارع ، يكتفي بخط هنا وخط هناك ، وتسريح في زاوية وظل في أخرى ، والنتيجة صورة لكيان معقّد في ظروف معقّدة ، هو الكيان العراقي بعد الحرب العالمية الثانية •

والذين يعرفون الاستاذ جبرا عن كثب قد يرون في شخصية جميل صورة للكاتب نفسه لان ظروف الاثنين متشابهة الى حد كبير • وقد اهتم الكاتب ان يشير في اول صفحة من الكتاب ان لا علاقة مطلقا بين اشخاص الرواية وما يشبههم في الواقع • ولست ادري كم عدنان في بغداد احس بأن قناعا قد كشف عنه ليشهد العالم ما تحته ، وكم احمد ثار لعرض مهان ، وكم حسين أحس بالاهمية في عالم الادب ، فالكاتب انما يقصده هو بالذات ، لانه اشتهر بقصائد شبه بودليرية • وكل هذا ثانوي الاهمية، ولو ان كثرة الاشخاص الذين يرون في شخصيات الرواية صورة لهم

---

(٣) تماما كما افعل أنا ، رغم انني لست ناقدا ، بل معلقا •

يمكن اعتبارها نقطة بجانب الرواية وليس نقطة ضدها ، لان هذا هو ما يريد الكاتب الوصول اليه ، وهو رسم صور ونماذج يمكن العثور على اصولها في الواقع . ولا اعتقد ان كاتبا يطمح باكثر من ذلك ،الا اذا كانت اغراضه غير فنية ، كأن تكون صحفية مثلا ، او وصولية ، او تجارية ...

ومن ناحية ثانية فالكاتب الذي يستعمل خبرة كسبها بنفسه وبصورة مباشرة يقدم ادبا اكثر قيمة من كاتب آخر توصل الى هذه الخبرات عن طريق الكتب او بصورة اخرى غير مباشرة . وهذه نقطة ليست قليلة الأهمية بأي حال من الأحوال . فكل من عاش في العراق في الاربعينات الاخيرة وكان على اتصال بخريجي الكليات و «قراء الكتب المترجمة» وكان على علم بالصورة الداخلية لبعض الاسر الارستقراطية ، يستطيع ان يشهد بأن ما يقدمه «صيادون» ان هو الا صورة في مرآة ، يزيد في اهميتها ان المرآة صافية مسطحة ، وانها لم توضع في زاوية خاصة لتعكس بعض الحزم الضوئية وتفرق البعض الاخر . ومن هنا جاءت الصورة كلاً وليس جزءا وان كانت تنقصهاالحبكة الفنية مثلا فذلك لانها صورة الأشياء كما وجدها الكاتب .

فمن المسائل الكبيرة التي يعرضها الكاتب باسلوب ابعد ما يكون عن الصحافة ، واكاد اقول بأسلوب ضد صحفي ، هي مسألة فلسطين . وهذه المسألة تهم كل عربي بشكل او باخر ، بغض النظر عن دينه وبلده ورأيه السياسي . ولو انغمر الاستاذ جبرا في اسلوب عاطفي في عرضه لمسألة فلسطين لما استطاع لومه الا نفر قليل ، وهو المتأثر مباشرة بالمشكلة، وجميعنا نأتي بالدرجة الثانية ، لاننا سمعنا عن المشكلة وقرأنا عنها ولم نعشها كما عاشها الكاتب ولكن ، على النقيض من ذلك ، حتى هذه المسألة شديدة الحساسية لم تستطع ان تجعله يترك عواطفه تتكلم . ورغم

انه يدلي بآراء عن فلسطين ، والدين المسيحي ، وعن شرقنا الباحث عن كل فضيلة .. في ابي زيد الهلالي .. رغم كل هـــذا تكاد تحس ان شخصا آخر يتكلم ، ولا تكاد تستطيع متابعة اى من المناقشات التي يقدمها عندما يعرض رأيا معينا . فهو دائما يجد وسيلة لقطع جريان النقاش . والنتيجة انه ينجح في بذر الفكرة في ذهن القارىء ، ويقيمها على قدميها ثم ينسحب ببراعة ، تاركا الفكرة لتنمو في الذهن الخصب والفكر المتابع الذى لا يطلب من قراءة الرواية قتل الوقت او تمضية الساعات في سفرة قطار ، ليقذف بالكتاب من النافذة عندما يصل محطته المنشودة .

ولا اريد ان اشير الى الاشياء الواضحة في هـــذه الرواية ، كأن اتحدث مثلا عن تمكن الكاتب من اللغة الانكليزية ، او براعته في وصف الحوادث ، والهجرة ، وفعاليات الارهابيين اليهود في فلسطين . ولكن تعرضه للحديث عن اللاجئين وموقف الدول العربية منهم ، وموقف هيئة الامم المتحدة ، ونشاط المبشرين الاميركان ، وسذاجة (الاب رونسون) كل هذه قد تكون مادة دسمة للصحافة العربية والاسرائيلية معا . وقـد اخفق الاولون في استغلالها من حيث نجح الاخرون افظع نجاح . وليس ادل على ذلك من اعتراف حسين بأن مسألة فلسطين قد اصبحت ، لزمن، مادة غنية «تملأ مساحات شاسعة من صحفنا» وتخدر كثيرا من الاعصاب «وتخدع كثيرا من المساكين وتقنعهم بأهميتنا» . وانا أرى أن بنا حاجة الى المزيد من هذا النوع من الوصف لقضايانا السياسية ، على الاقل ليقرأها الاميركان والاوربيون . وان جاز لي ان استعير عبارة اثيرة لدى صحافتنا. اذن لرددت : «لقد حان الوقت أن يفهم الغرب مشـــكلة فلسطين بشكلها الصحيح ، بعيدا عن تأثير الدعاوات الصهيونية المجرمة ... الخ» والذي يحصل دائما أن الغرب «يرى» و «يسمع» و «يلمس» وجهـة النظــــر الصهيونية في جميع أنحاء العالم غير العربي ، ولكنه جاهل تماما بالنغمـة

الاخرى • وهنا لا أريد أن أنزلق مزلقا صحفيا وأظهر كمخاصم أو دعي أو طالب شهرة• ولكن الذى حصل أنني كنت اقرأ «صيادون» في شهر اكتوبر الماضي ، عندما نشرت مجلة «أتلانتك» الشهرية الاميركيـة مقالا مسهبا عن اللاجئين العرب[٤] • والبشع في الامـر أن المجلة المذكـورة «معروفة بحيادها» • ولذلك فأن المقال فعل فعل السحر في ذهن القاريء العادي ، وهو الجانب الذي يجب أن نهتم به في افهـام الغرب حقيقـة قضايانا • وأنا بأمكاناتي المحدودة أعطيت «صيادون» الى بعض زملائي الاميركان • وهنا النقطة التي أريد التوصل اليها بعد هـذا الاستطراد : لقد وجد كل من قرأ الكتاب اشارات جعلته يفكر ويعيد النظـر في مـا يقرأ في الصحافة الاميركية عن قضية فلسطين • وأعتقد أن هذا نجـاح ذو أهمية • والسبب فيه أن «صيادون» يعرض الفكرة مجـرد عرض ، ويشير الى المشكلات بلباقة دون حماس ولا عواطف ولا صحافة ••• وهذا هو الأسلوب الذي يجعل القاريء يفكر ويتوقف ويعيد النظر. وهنا لابد لي من الاشارة الى تعليق دنيس جونسون ديفز بأن الرواية«مليئة بالحوادث السياسية الا انها ليست رواية سياسية بالمعنى الدقيق» وهذه نقطة مهمـة جدا • فالرواية لا تهتم بالسياسة الا كمظهر فكري • فما أروع مناقشة جميل وعدنان حول ما نقصده بكلمة «السياسة» ذاتها • وأنا أعتقد أن في ذلك اشارة رائعة الى أننا كثيرا ما نتحمس لأشياء لسنا واثقين أصـلا مـن معانيها أو حتى من اسمائها • ولكن الكاتب سرعان ما يتخلص مـن ذلك بعد أن نجح في وخز القاريء وجعلـه يسائل نفسه : «حقا •• لماذا لم أفكر بذلك قبل الان ؟»

هذا اذن هو أسلوب الكاتب في معالجـة القضايا التي كانت تشغل المجتمع في عراق الاربعينات الاخيرة وماتزال • ومن هنا نجد أن تعـدد

---

(٤) لست ادري كم ملحقا صحفيا في السفارات العربية بأميركا قرأ هذا المقال وحاول الرد عليه.

القضايا التى تعالجها الرواية يحول دون الملل ، لاننا نتوقع دائما فكـــرة جديدة . ولكن الكاتب يستخدم الفكرتين ليصور جهل الغرب عمومــا بواقع البلاد العربية . وقد يرى بعض القراء مبالغة من جانب الكاتب في وصف سذاجة المبشرين الاميركان ، الذين وجدوا في جموع اللاجئين منبتا خصبا للتبشير بالمسيحية ، ناسين ببساطة لاتكاد تصـدق أن اهـــل فلسطين أعرف الناس بالمسيحية . ولكن المسألة ليست مبالغة قط . فقـد حصل مرارا أن يسألني الاميركان عن الدين في بلاد العرب ، ويعجب بعضهم كثيرا اذا أخبرته أن الكنيسة المسيحية ليست من التنوع في بـلاد العرب كما هي عليه في اميركا . وفي أحيان أخرى سئلت : «هل عندكم مسيحيون ؟» ولما أجبت بحنق : «هل نسيتم أن المسيح ولد في فلسطين وفي قلب بلاد العرب» كان تعليق سائلي المحرج : «حقا .. صحيح ..»

ومع أهمية هذه الفكرة فان الكاتب لا يحللها كما يفعل الواعظون، بل انه يشير اليها اشارات خفيفة ويخبرنا بأن «مسيح الغرب غير مسيح الشرق» ثم ينسحب بلطف ، تاركا لنا فكرة أخرى ليعالجها كل على طريقتـه ، معتمدا على تجاربه واطلاعـه . وهذا ، بنظـري ، خير ما يستطيعه كاتب ينجح في اخفاء نفسه خلف ستار ، ولكنه يزرع فكرة ثم يتركها لنـا . وليس من الضروري أن نتفق مـع الكاتب ، ولا هـو يريد ذلك . بـل يخيل لي أن أكثر مـا يسعده هو أن نلتفت الى هـــذه الفكرة ونتوقف ازاءها قليلا ...

والذى يصدق عن هاتين الفكرتين يصدق ايضا عن بقية الافكـار الكثار في «صيادون» . فهناك مثلا مسألة «القتل غسلا للعار» وهي مسألة تؤدي الى وجود نوعين من القانون في بلـد واحد : قانون للعشائر وآخر لسكنة المدن . ولكن الكاتب لايناقش الفكرة من ناحية قضائية بل من ناحية أهمية الفرد في المجتمع . فلماذا تقتل (عزيمة) مثلا في وضح النهار

على يد أخيها وتحت سقف أبيها ، ولاتكون النتيجة أكثر من سجن سنوات قليلة ، في وقت ينال فيه قاتل اخر عقوبة الاعدام ؟ ان المجتمع بظروفه الخاصة قد تعو د على «قانون العشائر» المخالف للقوانين الأخرى، وتمكن بعض الافراد الافادة من ناحية فيه ليصلوا الى جريمة قتل ، دون خشية لعقاب مماثل • ولكن الكاتب يقدم «الحادثة» لتؤدي به الى «فكرة» أخرى يتركها لنا • ومما يزيد في ابراز بشاعة الفكرة مرور شيخ بدوي بمكان الحادث ، يظهر ابتهاجه بالجريمة لانها «غسلا للعار» ولكنه في نفس الوقت يسير نحو المبغى • ويخيل لي ان تصوير هذه الفكرة بهذا الشكل الساخر يهدف الى وخزة أخرى لنعيد النظر في قيمنا ، رغم انها أشياء قد درجنا عليها ، وأصبح مرور الزمن يوهمنا بأنها قيم صحيحة ولكن الكاتب ينبه بلباقة تجعل من المألوف جديدا يستحق اعادة نظر ومعالجة فكرية •••

ومن الامور المألوفة الاخرى هي فكرة «الزواج المرتب مسبقا» وهي ظاهرة لا اعتقد أنها زالت تماما في مجتمعنا • وهنا نرى الكاتب يقدم لنا سلافة تحت سيطرة عماد بك وحصافة أحمد المصلحية •ومن الطبيعي ان عواطف الكاتب هنا مع سلافة ، لا لأنه يحبها ، بل لانه هنا يسمعنا صوته ، وهو تعاطفه مع الجيل الجديد واملة أن هذا الجيل سوف يجد نفسه ويحدد قيمه ثم يعرف ما يريد ويسعى الى تحقيقه ••• فسلافة مثلا ترفض الزواج بتوفيق رغم انه يتمتع بصفات تقليدية تضمن «الزواج المريح» • ولكنها تدرك أن هذا النوع من الزواج لايتضمن السعادة ، ولذا فهي ترفضه بشدة وتسعى الى جميل لانها تحبه وتجد فيه طلبتها في الحياة الزوجية • وربما كان اقدام سلافة على الحصول على مسدس ، لقتل توفيق ليلة الزفاف ان هي أكرهت عليه ، أبلغ دليل على التصميم ومعرفة الهدف والسعي اليه رغم المخاطر •

وربما كانت أهم فكـرة في الكتاب هي فكـرة الضياع • فهـذه الفكـرة ، كمـا يخيل لي هي النغم الرئيس الـذي يتكـرر فـي البنـاء الموسيقي لهذه الرواية • فالضياع هو الصفـة المميزة لـلاجئين • فهم لا يعرفون اين يتجهون ••• « فشرق الأردن مليء باللاجئين ، وكذلك دمشق وبيروت ، وفي الجنوب يقابلنا المصريون ••• والى الشـرق ليس غير الصحراء ••• لا أحد يريدنا •••» والضياع هو الذي يميز فكـر المتعلمين وخريجي الكليات • ولست أدري هل كان صدفة كـون آغلب الصيادين من خريجي كلية الحقوق ، أقدم كلية في العراق ، أم أنـه مقصود • وعلى أية حال ، فعدنان وحسين مـن جهة ضائعان فـي مسائل الأدب والشعر ، وعبدالقادر وظله اللامجدي ضائعان في مسائل السياسة• وسلمى ضائعة في مسائل نفسها وعواطفهـا وطبقتها • وتوفيق ، شـيخ الضائعين ، يخيل له انه يعرف ما يريد ، وهذا صحيح الى حد ما •ولكن بالرغم من ثقة توفيق بنفسه وقيمه ، نراه فـي الاقل مزدوج القيم ، وهذا أخف مظاهر الضياع • فهو يقدس حياة الصحراء ، ولكنه يتردد عـلى بغداد ليزور النوادي الليلية ، ويؤدي طقوسه في محراب (أنيتا) الراقصة الأوربية ، التي تملك عليه كل وعيه غير الصحراوي • ورغم كل هـذا فهو يتعالى عليها ، لأنها تمثل «الحضارة الغربية المترديـة ، والموسومة بالضياع والحزن والموت» • والضياع كـذلك هو صبغة الاجتماعات الرسمية بين كبار حملة الشهادات عند انشاء كلية جديدة •فكل واحد من المجتمعين يفضل النظام الجامعي الذى تعو ده في انكلترا أو أميركا أو مصر او فرنسا ويعتقد انه انجح نظام ، والنتيجة عدم اتفاق وكلام كثير وعمل قليل ، «كلام بوسعك الاعتماد علينا فيه» كما يقول توفيق ، لأن كثيرا منا ذوو أفواه كبيرة مثل عدنان • والعجيب اننـا في غمرة الصيادين لانشعر اننا في ارض غريبة ، ولكن الذى يشعرنا بوجود نوع اخر من الحياة

هو انسان شبه غريب مثل جميل ، او غريب تماما مثل (براين فلنت) •

وبراين فلنت هذا هو صوت الغرب في بلاد الشرق • فهو شاب انگليزي خريج أكسفورد مولع ببلاد العرب لما قرأ عنها وما سمع • فجاء الى بغداد ليشغل وظيفة فيها ولكن ليس على مستوى موظفي السفارات • ولذا نراه يختلط بزمرة الصيادين ويتعاطف معهم ولا ينظر اليهم من عل ، لانه جاء الى البلاد بصفته الشخصية ، يريد أن يعيش مع الاخرين، يحب ويكره بصفة فردية • ولذا فأننا سرعان ما نثق به ونستمع اليه • ومن هنا جاءت أهمية تعليقاته على آراء توفيق • فهذا الشاب الانگليزي رجل عملي يحب التحف ذات الطابع المحلي فيجمع منها الكثير في منزله، ويحب الحمامات الشعبية في بغداد فيذهب اليها منفردا ، ارضاء لحب الاستطلاع المباشر • ولكنه عندما يجد الصيادين يختصمون في مناقشة افكار مألوفة جدا ، نراه يعطي رأيه بصراحة قد تؤلم • ولكننا نقبل برأيه لانه لا ينتقد حبا في الانتقاد والايذاء • ولكننا مع زمرة الصيادين لا نحس ان المناقشات عادية وقليلة الاهمية ، بل ربما أحس بعضنا بجدواها •

ولعل ابلغ تعليق من جانب براين هو اثناء جولته مع عدنان في «سوق الصفافير» وهو مركز الجاذبية لاغلب الاجانب في بغداد ، لانه أحد الاثار القليلة الباقية من بغداد القديمة • فحتى في هذا السوق المليء بأصوات المطارق المنهالة على صفائح النحاس ، نجد عدنان يتكلم ، ويتكلم كثيرا : عن ماضي العرب ، وحاضرهم ، وعلاقتهم بالعالم الغربي وما الى ذلك من موضوعات يحسن بحثها في جلسة هادئة وليس في سوق الصفافير • وهنا يضيق براين ذرعا بعدنان ويشير الى احد العمال في السوق يصنع ابريقا من صفحة نحاس ••• «انظر •• هنا في الاقل واحد يعمل شيئا ••» من دون كلام •

واذاكانت تعليقات براين محدودة نسبيا فنحن نجد مناقشات كثيرة بين جميل وتوفيق • فجميل الشاب العربي الذي لم يفقد حبه لبلاده رغم ثقافته الغربية الممتازة ، التي قد تدفع بعض ضعاف الشخصية الى تناسي لغتهم احيانا ، او الانعزال عن مشكلات بلادهم ، لا يجد مبررا لتعصب توفيق لقيمه البدوية ، لاسيما أنه لا يمارس ما يعظ • فهو قد يهزنا هزا في ارائه عن الحب ، «الحب عهر ، ونار الجحيم جزاؤه الاوحد •• المسألة زواج أو لا زواج •••» وربما كانت هذه الاراء اقل فظاظة مما يظهر • ففي الاقل هذا رجل يقول كلاما يبرر اهتمامه بالراقصة انيتا • ولكن الالوف الاخرى ليس لها من الشجاعة ما يكفي لتنطق كلاما من هذا النوع ، لانها تجد في المباغي متنفسها الاوحد •

ومن اجل هذا يخيل لي ان شخصية توفيق هي ابرز الشخصيات في الرواية رغم تطرّفه غير المعقول احيانا • وربما يريد الكاتب القول ان القيم الوحيدة الواضحة في مجتمعنا هي القيم البدوية • ورغم أننا قد لا نتقبل هذه القيم ، ولكن ذلك لايمنع من كونها القيم الأصلية الوحيدة ، وما عداها مستورد ولم يكتسب طابع القبول بعد • فجميع الصيادين مثلا يرفضون رأي توفيق في تفضيل ركوب الخيل على ركوب السيارات ، لاسباب يؤمن بها هو فقط • ولكنه في الاقل يؤمن بها عن اخلاص يدفعه الى الرغبة في ايقاف المرور في شارع الرشيد والتخلص من جميع السيارات لانها من الخارج وليست من تربة البلد • وتوفيق لا يطمئن الى حملة الشهادات ، رغم انه يحمل ليسانس حقوق ، لأنهم والسياسيين في صعيد واحد ، كلاهما يهدف الى السلطة وبالتالي الى المصلحة الخاصة• وتوفيق يقول لاصحابه : «جميعكم تريدون الجنس••• ولكنكم منافقون ولاتجيدون غير الكلام» • ونجد برهانا على ذلك في سلوك حسين • فهو يذهب الى المبغى باستمرار ليقرأ (لسميحة) قصيدة نظمها

عنها ، ثم أفلح في اخراجها من المبغى ليقوّم حياتها ويعيدها الى حظيرة الاحترام • ورغم كل هذا فهو دائم التفكير في الجنس • فحتى في طريقه الى الانتحار بصحبة عدنان نجد آخر رغباته في الحياة الدنيا ساقان غضتان• فيذهب ليروي غليله ، ولكنه لا يفلح ، وهنا غاية المرارة • فهذا رجل أوشكت حياته على الانتهاء ولكنه مايزال يجهل ما يريد : الجنس أم شيئا آخر ؟

والنتيجة الحتمية للضياع هي تعدد القيم او ازدواجها في الاقل • فسلمى مثلا تعيش في عالمين : عالم طبقتها وعالم ذاتها • ففي الاول تراعي مادرجت عليه الارستقراطية من المظاهر والحفلات والعصمة وتجنب عبور دجلة بسيارتها بصحبة رجل غريب مثل جميل • وفي الثاني لا تتورع من الاختلاء بجميل في أحرج ساعات الليل أو النهار ، غير عابئة بفضيحة محتملة • وهي كذلك تقف بجانب سلافة من رفض زواجها بتوفيق • وهي هنا تتصرف كانثى واعية تريد الزواج بمن تحب • ولكنها لا تلبث ان تنقلب فتقف مع مطاليب طبقتها وقيمها في اقناع سلافة بقبول توفيق ، الذي تغدق عليه المديح رغم أنها لم تره قط •

والنتيجة الثانية للضياع هي الشعور باللاجدوى • وهذا الشعور يدفع الى الهرب من المكان ، كما يريد عبدالقادر ، او الهرب من الحياة جميعها كما يريد عدنان وحسين • فعبدالقادر يحسن الكلام الكثير والتعبير عن عدم الرضا، وتخيل المدينة الفاضلة من خلال فهمه لفلسفة اليسار • ولكنه أنسان جبان ، انهارت كل فلسفته بمجرد أن سجن بضعة أسابيع ، فخرج يريد الهجرة الى بلد يضيع فيه ، ومكان لا

يراقبه فيه احد . أما عدنان وحسين فقد «ضاقا ذرعا بحياتهما ، وأخفقا في محاولة طبع المدينة كلها بآرائهما ... ولذا فهما يطلبان الموت بعد أن أعياهما البحث عن الحياة والحريـة .. وهما يوصيان الاخرين بطلب الموت طواعية قبل التورط في بحث لا مجد مثل بحثهما ... وهنا قـد نسمع خافتا صوت الكاتب في سخرية لاذعة .. فهنا نموذج لحياة عقيم كسـول ، كثيرة الجعجعة قليلـة الطحن . والانتحار هـرب واعتراف بضعف . واللاجدوى سوف تلاحق المنتحر حتى بعد زواله من الوجود» فحسين يخشى ان تتلف قصائده بعد موته ، لذا فهو يشترك مع عدنان في كتابة (مانفيستو) عن آرائهما في الحياة ، ويلصقانه على الجدار فـي مكان بارز . وعدنان يدرك أن لا احد سيذكرهما بفخر سوى بقال الحي، الذي كان آخر من تحدث اليهما عشية التصميم على الانتحار ، وتنـازل بلطف عن المطالبة بالدين ، لان عدنان خرج من السجن ذلك اليوم فقط. وغاية السخرية نجدها في وصف عدنان وحسين يقاومان مياه دجلـة القليلة في عز الصيف . والانتحار غرقا في دجلة ليس أنجح الوسائل ولا أسرعها ، ومع هذا فشبح الموت يرعب عدنان وحسين ويعيد اليهما شيئا من الصواب . وسرعان ما يتجهان الى الضفة الطينية السوداء ، ومنها يتجـه عدنان الى النادي الليلي . وهنا نرى الجنس أول فكـرة تخطـر ببـال حسين قبل التصميم على الانتحار .

وهكذا يخفق ضائعان في التصميم الوحيد الذي أقدما عليه . ولكن عدنان يحقق نجاحا أحسن منه الفشل . فهو مايزال يحنق على عمه عماد بك الذي رفض تزويجه بسـلافة . وعماد الان يعاني نوبات قلبيـة .

فيسير اليه عدنان في آخر الليل ، ويدخل داره كأي لص ، فيجده وحيدا في غرفته . فيتقدم اليه ، وبجهد بسيط يضغط على عنقه فيموت العجوز المريض في قلبه . وهكذا يحقق عدنان عمله الوحيد في حياته اللامجدية.

وبالرغم من أن الكاتب له موقف خاص في هذه الرواية ، الا انه أبعد مايكون عن موقف الواعظ . فهو يصف لنا مجتمعا ضائع القيم . ولكنه لا «يشخص الداء فيصف الدواء» بل يكتفي بالعرض والمناقشة ومحاولة الاقناع . وربما كان أحسن مثال لذلك مناقشة جميل مع احمد عندما اكتشف الاخير علاقة جميل بسلافة وحاول ان يحيده عنها بالتهديد والوعيد . فجميل يعرف ما يريد تقريبا وينصرف بعزم نحو هدفه . ومناقشات جميل وتوفيق من ناحية أخرى مثال ثان لاسلوب الكاتب في المناقشة والاقناع . وهنا مجال يعرض الكاتب فيه مجموعة كبيرة من الاراء بأسلوب يدل على ثقافة واسعة وقراءات كثيرة . ولكن دنيس جونسن - ديفز يجد الكاتب «يغالي في صوره واستعاراته فيخطىء الهدف ويحول دون اندماج القاريء في جو أحداث الرواية» ولست أدري موقف المستشرق الانكليزي من «الأرض اليباب» مثلا أو غيرها من قصائد اليوت. ومع ان الفارق بين الكاتبين هو فرق في الدرجة ، فأن الاساس واحد. ففي حالة اليوت نجد اسرافا في الاشارات الى قراءات الشاعر في الاداب العالمية . وربما كان اليوت يريد القول ان هذه الاداب العالمية قد وجدت طريقها الى المناخ الفكري السائد في الغرب ، فعلى القاريء الذي يريد العيش فيهذا المناخ الفكري أن يحيط علما بمكوناته . وأنا من جهتي أرى في الصور والاستعارات المنتشرة في «صيادون» وخزات عديدة للقاريء ، تنبه الى جهلنا بعوالم اخرى من الثقافة والادب . فكثيرا ما نقرأ فيبلادنا أن فلانا «شاعر فحل وخطيب لايبارى وأديب لايجارىوشيء اخر لا يشق له غبار ...» وهذا معناه أن بعضنا يعيش في قوقعة ،

ويجهل أن عوالم أخرى موجودة فعلا خارج محيطه المحدود • واذا أراد بعضنا الا يقنع بما لديه من ثقافة ويطلب المـزيد ، فـلا أرى بأسا أن يشار اليه أين يوجد هذا المزيد •

كليفلند ــ اوهايو (١٩٦٢)

بين افلاطون ونقاد الشعر الانكليز

هذه محاولة تهدف الى تحديد مدى تأثير «الافلاطونية» في اثنين من نقّاد الشعر الانكليزي ، هما سر فيليب سدني(١٥٥٤ - ١٥٨٦)والشاعر الرومانسي شيلي (١٧٩٢-١٨٢٢) • وحتى أهتدي الى تسمية أقل ضخامة من «نقاد الشعر» فإنني سوف استعمل هذه التسمية ، رغم أن سدني وشيلي لم يخطر لهما ببال اتخاذ مثل هـذا اللقب الـرنان • وربما كان عنوان «الدراسة» التي كتبها كل منهما يؤكـد هـذا الرأي • فقـد كتب سدني دراسة عن الشعر Defence of Poesie قد لا اكون مخطئا في ترجمتها «دفاعا عن الشعر» ، كما كتب شيلي دراسة مماثلة بعنوان مماثل • ولكن كلمة Defence في كلتا الدراستين يفهم منها «التفسير» بالدرجة الاولى ، رغم ان «الدفاع» هو معنى آخر يتضمنه التفسير • ولئن صح مـا أذهب اليه ، ففي التفسير والدفاع تواضع لا يتماشى مـع ما قد نفهمه من لقب ناقد الشعر • والى جانب هذا يلمس القاريء في أسلوب سدني وشيلي

روح معجب يتطلع الى ما فوقه ، لا روح ناقد ينظر الى ما دونه •

اما «الافلاطونية» في نظرية الشعر فبوسعنا الاحاطة بها من قراءة اثنتين من محاورات افلاطون هما «آيون» و «فايدروس» • وقد يكون بعض القراء ملما بتينك المحاورتين ، ولكن البعض الاخر قد يحتاج الى تلخيص لا أرى مندوحة عنه في هذا المجال • ولذا فأنني اقدم تلخيصا لاراء افلاطون ومن ثم أقدم تلخيصا لاراء سدني وشيلي • وبعد ذلك يتضح للقاريء مدى العلاقة بين أفلاطون وبين ألمع الأدباء والشعراء الانكليز في عصر الرومانسية من جهة اخرى •

يقدم افلاطون في محاوراته على لسان سقراط آراء يعتبرها بعض الباحثين آراء أفلاطون نفسه ، ويعتبرها غيرهم خلاف ذلك • وقد يكون من الاسلم القول بأن أفلاطون لم يتعرض للحديث عن موضوع لم يكن مهتما به شخصيا ، ولذلك فهو يعبر عن آراء لايسعنا أن نعزوها الى غيره • ولكنه في «آيون» و «فايدروس» لا يتحدث عن الشعر فقط ، بل انه يتحدث عن أمور أخرى كذلك • ولكن الذي يعنينا هنا هو ما ورد في هاتين المحاورتين من حديث الشعر والنقد • و «آيون» محاورة يرجع تاريخها الى ما قبل عام ٣٨٨ قبل الميلاد ، وفيها يدور الحديث بين سقراط وبين آيون ، الاغريقي الشاب الذى يدعو نفسه (رابسود rhapsode وهي كلمة اغريقية أفهم منها ما نفهمه اليوم من تعبير (ناقد أدبي) • وتقوم المحاورة على أساس يظهر الفرق بين سخرية فيلسوف مثل سقراط وبين خيلاء ناقد أدبي فتى مثل آيون• يقول آيون لسقراط انه «يستطيع التحدث عن هوميروس أفضل من أي شخص آخر[1]» وأنه خير من يفهم أبا الشعراء ويفسر شعره للاخرين • ويكون جواب سقراط أنه يغبط آيون على ما يتمتع به من قابليات وعلى ما يجنيه من مصاحبة لافضل الشعراء •وتقود

(١) افلاطون « المحاورات » الجزء الاول ، تحقيق بنجامن جاوت (مطبعة جامعة اكسفورد ، ١٩٢٤) (بالانكليزية) ص ـ ٤٩٨ •

المحاورة آيون الى الاعتراف بأنه يجهل من الشعراء من كان دون مرتبة هوميروس • ويكون تعليق سقراط أن من يفهم الافضل ينتظر منه ان يفهم من يليه في المرتبة • ولما كان الشعر كلا واحدا فان من يفهم الكل يجب ان يفهم الاجزاء رغم ان بعضها لا يرقى الى مرتبة البعض الاخر • وبذلك يكون سقراط قد وجه ضربة نحو خيلاء الناقد الفني •

والنقطةالثانيـــة التي يدور حولهـا الحديث في هذه المحاورة هي مسألة «الالهام» في الشعر • يقول سقراط ان الناقد لا يتبع «قواعد» فـي نقده ، ولكنه كالشاعر يتلقى الالهام من الالهة[2] • فالالهة[3] هي المصدر الذى ينبع منه الالهام ، ويقوم الشاعر بتفسيره • اما الناقد فانهيتلقى من الشاعر قوة خفية ويكون حلقة ثانية بين الالهة وبين الجمهور من السامعين والقراء • «فجميع شعراء الملاحم ، المجيـدون منهم ، ينطقون أشعارهم الجميلة لا عن طريق الصنعة ، بل عن طريق الهام الهي يحـل فيهم ، وينطبق نفس القول على المجيدين من الشعراء الغنائيين •» ويعجب هـذا القولآيون فيعترف بأنهيحس بما يشبه الجنون اذا هو أقدمعلى تلاوة شعر هوميروس في محفل من المحافل • ويسأل سقراط اذا كان بوسع آيون ان يفسر كل شيء في شعر هوميروس ، ويجيب الاغريقي الشاب بنعم • ولما كان على الناقـد أن يفسر كل شـيء يصدر عـن الشاعر فانه لـن يسعه ذلك اذا لم يكن محيطا بكل ما يحتويه الشعر ، وعندما يقوم بنقله وتفسيره الى الجمهور •ولكن شعر هوميروس يدور حولمسائل مثل سياقة العجلات والطب والملاحة ، وهي مسائل يجهلها آيون •وهذا يؤدي بالناقد الفني الى الاعتراف بان المرء يستطيع ان يحكم على ما يختص به من صنعة أو فن خيرا من الناقد • ولكنه في الوقت نفسه يدعي بأنه يفهم فن

(٢) « المحاورات » ص ـ ٥٠١ •

(٣) الآلهة التسع Nine Muses من بنات زيوس ، تختص كل واحدة منهن بالهام معين ، كالشعر الملحمي ، والشعر الغنائي ، والموسيقى ••• الخ •

الحرب كما يفهمه أي قائد • يكون سؤال سقراط هنا «لماذا اذن لم يبحث الاثينيون عن آيون ويعينوه قائدا ؟» ويجيب آيون انه غريب عن أثينا • ولكن عددا من الغرباء عيّنتهم أثينا في مراكز مهمة لأنهم كانوا من ذوي الخبرة والمعرفة • وهذا الجواب من سقراط بمثابة طعن في ادعاء آيون بانه من ذوى الخبرة والمعرفة ، ولذا فان عليه ان يختار بين كونه مدعيا او ملهما ، فيضطر آيون على اختيار الالهام ليجنب نفسه تهمة الادعاء الباطل • وتكون الخاتمة ان افلاطون يعلن على لسان سقراط ان الناقد «ملهم في حديثه عن الشاعر» لا كما يدعي أنه يلجأ الى معرفته بفن الشعر اذا هو تحدث عنه •

وفي محاورة «فايدروس» لايسعنا ان نستخلص فكرة واضحة عن الفن الادبي كما هو الحال في محاورة «آيون» والسبب في ذلك هو ان «فايدروس» تدور حول مالا يقل عن مسألتين هما : الحب ، والروح • ولكن فن القول ، أو البلاغة ، هو العنصر الذي يجمع أشتات الحديث في هذه المحاورة • وبوسعنا ان نستخلص من آراء افلاطون في البلاغة بعض الآراء التي تتصل بالفن الشعري بصورة عامة •

في مستهل المحاورة ، نرى فايدروس يتأبط خطبة من خطب ليسياس ، البلاغي الذائع الصيت ، وفي هذه الخطبة يقول ليسياس «ان المحبوب يجب ان يختار غير المحب بدلا من المحب[٤]» ويشرح رأيه هذا بصورة مسهبة • ولكن سقراط يرد على ذلك بقوله ان هذه ليست سوى أسباب عادية يمكن ان تنال اهتماما اكثر اذا هي قدمت بأسلوب افضل[٥]• وبناء على ذلك يطلب فايدروس من سقراط ان يلقي خطبة حول نفس الموضوع ، ويفعل سقراط ذلك بعد ان يقدم ابتهالاته الى الالهة •

---

(٤) نفس المصدر ، ص ــ ٤٣٥ •

(٥) نفس المصدر، ص ــ ٤٣٦ •

والملاحظ ان خطبة سقراط لا تفضل خطبة ليسياس كثيرا من حيث المحتوى ، ولكن اسلوب سقراط افضل من اسلوب ليسياس بمراحل • يبدأ سقراط بتحديد التعابير التي يستعملها وتحليل مفاهيمها ، ويعقب ذلك بتصنيف مختلف ضروب الجنون التي يشكل الحب نوعا منها[٦] • فاذا فرغ من الحب التفت الى الروح فصنع بها ما صنع بالحب من حيث تحديد المفهوم والتحليل والتصنيف • ولما كان موضوع الحديث يتخذ شكل محاورة تجد ان الانتقال من موضوع الى آخر لايشكل تحديا صارخا للتسلسل المنطقي المطلوب لدى مناقشته مثل هذه المسائل • وهنا ينتقل سقراط الى الحديث عن قواعد الكتابة ، فيقول ان الخطيب او الكاتب يجب أن يعرف حقيقة الموضوع الذي يتناوله[٧] • ولكن هذه المعرفة بحد ذاتها غير كافية للاقناع ، الأمر الذي يهدف اليه البلاغي خطيبا كان أم كاتبا • ففي سوح القضاء يهدف البلاغي الى الخداع وذلك بمناقشته ما هو عدل وما كان غير ذلك • وهو يناقش مفهوم العدل بايجاده اشباها للعدل • فمعرفة ما هو عدل وما هو شبيه بالعدل يسهل مهمة البلاغي في الخداع ، وهي غاية لايبلغها الا بدرجات[٨] • يصور سقراط كل ذلك بمقتطفات من ليسياس وغيره من البلاغيين والى جانب ذلك فعلى البلاغي ان يميز بين الاموراالتي لا تتفق على مفهومها ، ومن هنا جاءت اهمية تحديد المفاهيم • اما التصنيف والترتيب فيجب ان تتبع في النقاش مثالا يشبه نظام الجسم البشري • ويجب ان تتبين في كل نقاش بداية ووسطا ونهاية •ويضرب سقراط مثلا لذلك في عرضه لضروب الجنون الاربعة• واضافة الى التقسيم الطبيعي للنقاش يجب ان تجتمع التفصيلات في كل موحد شامل • ويقول سقراط انه يحب طريقة التعميم والتقسيم لانها

---

(٦) نفس المصدر ، ص ـ ٥٥٠ •
(٧) نفس المصدر ، ص ـ ٤٦٧ •
(٨) نفس المصدر ، ص ـ ٤٦٩ •

تساعده في التفكير والكلام • ولكنه في الوقت نفسه لا يغرب عن باله ما يدعى بقواعد الكتابة ، تلك القواعد التي يرفضها ويعتبرها سطحية لانهـا لم تكـن في ذهن سوفوكليس أو يوريبيديس عندما أبدعـا روائعهمـا الادبية[٩] • ويضيف سقراط الى ذلك قوله ان فن القول ليس الاهبـة من الطبيعة لا يعنيها الفن الا قليلا • فالطريقة المثلى في الكتابة يجب ان تبدأ بالتحديد والتحليل ، وهو يفعل ذلك في حديثه عن الروح • اما فن القول فيعتبره سقراط فنا يسحر الارواح البشرية • وعـلى البلاغي ان يفهم الفروق بين الارواح البشرية عن طريق البصيرة والخبرة • وفـي خلال انتاج البلاغي يجب ان يتوفر قول الحق وهو امر يرضي الله •ان اصرار سقراط على الحقيقة ومعرفة الروح البشـرية يشكل الاساس في اي نوع من الكتابة يمكن ان يطلق عليه اسم الفلسفة ، وهي اعلى مراتب المعرفة •

تعد دراسة سدني «دفاع عن الشعر» اولى المحاولات في عصر النهضة في انكلترا لتحديد مفهوم الشعر • وهي دراسة تعكـس روحيـة العصر الاليزابيثي الأول في الأدب الانكليزي ، قبل أن يظهر فـي الافق نجم ادموند سپنسر (١٥٥٢-١٥٩٩) وقبل ان يبرز في ميدان الادب المسرحي فارس اسمه شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) • كتب هذا «الدفاع» عـام ١٥٨٣ فارس حقيقي ، اتخذ من صنعة الادب والشعر تـرفا مـن ترف القصور ولذة تقصد لذاتها • فهو لم ينشر ما كتب من شعر انيق ، ولم يعـرف شعره اول امره الا عن طريق التداول في ابهـاء القصور وفي منتديات عليّة القوم • فبالرغم من أن تاريخ «الدفاع» يرجع الى عام ١٥٨٣ الا أنه لم ينشر الا بعد وفاته ، وذلك عام ١٥٩٥ • واذا عرفنا هذا ادركنا سبب عدد من الاعتراضات التي وجهت ضد هذه الدراسة منذ زمن نشرها •

---

(٩) نفس المصدر ، ص ٤٧٧ •

فطبيعة الحال تعتبر كل دراسة عن الشعر الانكليزي ناقصة اذا هي لم تتعرض الى تتاج اثنين من عمالقة الشعر الانكليزي ، قد لا أكون مبالغا اذا قلت انهما أسبغا على القرن السادس عشر في الأدب الانكليزي صفة العظمة التي يتميز بها • ولكن اذا كانت هذه الدراسة لا تقدم شيئا للمستقبل ، وانها في الواقع جمع منظم لما كان معروفا في ذلك العصر عن نظرية الشعر سواء من التراث الاغريقي او اللاتيني أو الايطالي ، فيكفينا ان نجد فيها مرآة للعصر ، وهي مرآة صافية تجمع في مجال محدود خير ما كان معروفا عن الموضوع ، كل ذلك بأسلوب يستهوي القارىء نظامه • يقول سدني عن نفسه انه شخص «منطقي» وهذا قول نلمس انطباقه على الواقع من قراءة «الدفاع» وهي دراسة تتميز بنظام رائع • فبالرغم من استطراد هنا وهناك ، نستطيع ان نميز مالا يقل عن سبعة اقسام في البحث• ففي القسم الاول يتحدث سدني عن ضرورة تحديد مفهوم الشعر • وفي القسم الثاني عن طبيعة الشعر وما يعرف عنه • «فعند خير الامم وفي اشرف اللغات كان الشعر اول مصدر للنور يبدد الجهل[١٠]» فقد كان هوميروس المعلم الاول لقدماء الاغريق • وكان الفلاسفة الاقدمون يعرفهم العالم بأسم الشعراء[١١] ، وكان المؤرخون الاولون شعراء ، وبين الهنود والايرلنديين يتمتع الشاعر بشرف عظيم ، وكلام النبي داود والنبي موسى لم يكن سوى شعر •اما الاغريق فكانوا يسمون الشاعر «صانعا»وكان يسميه الرومان «نبيا»[١٢] والشاعر هو أحسن صورة للانسان ، والانسان احسن صورة لله •

وفي القسم الثالث من «الدفاع» يعرّف سدني الشعر بأنه فن المحاكاة،

(١٠) سر فيليب سدني دفاع عن الشعر ، في كتاب النقد الادبي من افلاطون الى درايدن تحقيق آلان كلبرت (نيويورك : شركة الكتب الامريكية ، ١٩٥٠) (بالانكليزية) ص ٤٠٧ •

(١١) نفس المصدر ، ص ٤٠٨ •

(١٢) نفس المصدر ، ص ٤١٠ ـ ٤١١ •

وهو بذلك يتبع ارسطو[١٣] في قالته الشهيرة «ان غريزة المحاكاة مغروسة في الكائن البشري ، وان الفرق الوحيد بينه وبين غيره من المخلوقات هوانه اكثرها محاكاة» • وفي القسم الرابع نجد تصنيفا للشعر على طريقة ارسطو• فهناك الشعر الديني مثل شعر الانبياء داود وسليمان وموسى • وهناك شعر قد يطلق عليه اسم فلسفي واخلاقي ، مثل شعر (كاتو) و (ڤرجيل) في بعض قصائده • وهناك نوع من الشعر يعتبره سدني اهم الانواع جميعا ويطلق عليه اسم الشعر الحق ، وهو ذلك الشعر الذى يحاكي ليسّر ويعلّم[١٤] والى جانب ذلك كله يوجد الشعر البطولي والغنائي والمأساوي والهزلي • اما القسم الخامس من «الدفاع» فهو مناقشة لمفهوم الشعر الحق، وهو شعر «ينقّي الذهن ويوسّع المعرفة •» فبوسع المرء ان يحصل على معرفة الفيلسوف والمؤرخ من قراءة[١٥] الشعر •فالشعر يعظّم الفضيلةلأن الشاعر يضع الفضيلة في مرتبة أعلى من الحظ •[١٦]والشعر يثير الناس اكثر من الفلسفة ،ولذلك فهو أكثر قدرة علىالتعليم منالفلسفة •وفيالقسم السادس يحاول سدني ان يجابه الاعتراضات التي تثار بوجه الشعر ، ولكن حجّته ونقاشه ليس مما يتسم بالقوة والاقناع ولذا فالنجاح لايحالفه دائما في هذا المجال • وهو يلجأ هنا الى اقتباس واسع النطاق من الشعر القديم باحثا عن امثلة ليبّين فضل الشعر ودوره الكبير في المجتمع • والقسم السابع والاخير يختص بالشعر في انكلترا ، وهو قسم كان يمكن ان يصير اقوى مما هو عليه لو انه كتب بعد عشرين سنة من تاريخ كتابته الفعلية • فلأن «الدفاع» سبق سپنسر وشكسبير في ذروة مجدهما نراه يعتمد على النزر اليسير من آثار الابداع في الادب الاليزابيثي قبل عصر المسرح

(١٣) نفس المصدر ، ص ٤١٤ •
(١٤) نفس المصدر ، ص ٤١٥ •
(١٥) نفس المصدر ، ص ٤١٩ •
(١٦) نفس المصدر ، ص ٤٢٥ •

الذهبي • وبالرغم من ان سدني يعجب بشاعر مثل (چوسر) ولكنه لايرى «طاقات شعرية»[١٧] في «تقويم الراعي» وهو من اوائل انتاج سپنسر •وهو ينعى على المسرحية الانكليزية اخفاقها في الحفاظ على «الوحدات» التقليدية الثلاث ، وهي وحدة الزمن والمكان والعمل ، التي اتسمت بها المسرحية الاغريقية في الغالب • وهو يحمل على الشعر الغنائي الانكليزي كما يحمل على لغة الشعر والنثر • فالاسلوب يتّسم بالتبجّح لان الكتّاب يستعملون الفن لاظهار الفن وليس لاخفائه • وهو يقول ان اللغة الانكليزية يسعها تلبية اساليب النظم القديمة التي تعتمد على وزن المقاطع ، كما يسعها تلبية الاساليب الحديثة التي تعتمد على عدد المقاطع[١٨] •

ولكن الهزال يمتد الى خاتمة الدراسة ، وهو أمر مؤسف ، فنجد سدني يتوجه الى القارىء مستعطفا اياه أن يضع ثقته في الشعر وأن يتغاضى عما يجد في الشعر من اخطاء ليس مرجعها الشعر نفسه بل ما يقدمه المتشاعرون الدخلاء•ويكون الختام تظاهرة بأسلوب طنّان مؤداها ان الشاعر بوسعه ان يكسبنا صفة الخلود •

يعتبر «دفاع» شيلي عن الشعر وثيقة رومانسية قيّمة لاتقل عن أهمية «دفاع» سدني في العصر الاليزابيثي الاول • وهذا الدفاع يشبه دفاع سدني كذلك من حيث امكان تصنيف الاراء الواردة فيه وتحليلها • فالقسم الاول فيه يدور حول مفهوم الخيال وهو اساس عظيم من اسس الرومانسية • يعتبر شيلي الخيال أعلى مرتبة من العقل[١٩] وهو بذلك يذهب مذهب جميع الرومانسيين.وهو يعرّف الشعر على أنه «تعبير عن الخيال[٢٠]» • انقابلية تقريب الاشياء الى صفة الجمال توجد بوفرة لدى الشعراء ولذلك فهم

---

(١٧) نفس المصدر ، ص ٤٤٩ •

(١٨) نفس المصدر ، ص ٤٥٧ •

(١٩) برسي بيش شلي : **دفاع عن الشعر** • تحقيق البرت كوك (بوستن ، شركة جن ، ١٨٩٠) (بالانكليزية) ص - ١ •

(٢٠) نفس المصدر ، ص ٢ •

يفوقون غيرهم في الذوق «والشعراء هم مبدعو القوانين ، وهم مشرعون أو انبياء[٢١] • والشاعر يشترك فيما هو أزلي ومطلق • واللغة هي وساطة التعبير الشعري ، وعلى الأخص اللغة الموزونة الموقعة • يميز شيلي بين اللغة الموزونة وغير الموزونة لانه يعتبر التمييز بين الشاعر والناثر يقوم على اساس تافه[٢٢] • وهو يعتبر افلاطون شاعرا ، وكذلك جميع الذين احدثوا ثورات فكرية • ومن جهة ثانية فهو يعتبر شكسبير ودانتي فلاسفة من الطراز الاول • ويعرف شيلي القصيدة على أنها صورة الحياة ذاتها في تعبير أزلي عن الحقيقة • والشعر «مرآة تجمع شتات ما تفرق وتظهر جماله •

أما القسم الثاني من دراسة شيلي فهي تدور حول أثر الشعر في المجتمع • فالشاعر هو بلبل المجتمع المفرد • شيلي يعتبر الحب اعظم أسرار الاخلاق ، والخيال اعظم وسائل الخير الخلقي • ولذا فللشعر اثر اخلاقي لأنه يوسّع آفاق الخيال «وبعد هذا الحديث يشكل القسم الثالث استطرادا حول تاريخ الشعر ، يعقبه استطراد اخر حول سمو الشعر على العلم والفلسفة السياسية • فبالرغم من ان العقل قد يكون اكثر فائدة ولكن الخيال يقدم متعة أكثر • وينقاد شيلي الى القول بأن الفائدة الحقة تكمن في توفير المتعة وضمانها[٢٣] • وفي القسم الرابع يعلن شيلي عن ايمانه بأن الشعر شيء الهي • وهو يستشهد بقول ملتن في «الفردوس المفقود» ان «انشودته التي لم يفكر بها من قبل» انما هي وحي من الوحي • ويختتم شيلي حديثه عن الشعر بقوله ان «الشعر هو سجل لأفضل وأسعد اللحظات لدى أفضل الناس وأسعدهم[٢٤] •» وربما كانت أشهر جملة قالها شيلي هي خير مايختم هذا التلخيص ، وهي ان «الشعراء هم مشرعو العالم غير

---

(٢١) نفس المصدر ، ص ٥ ـ ٦ •

(٢٢) نفس المصدر ، ص ٨ ـ ٩ •

(٢٣) نفس المصدر ، ص ٣٦ •

(٢٤) نفس المصدر ، ص ٤٠ •

المعترف بهم[٢٥] .

بعد هذا التلخيص للمواد الاربعة موضوع الحديث ،لاشك ان بوسع القارىء ايجاد بعض العلاقات بين محاورتي أفلاطون وبين سدني وشيلي. ان هذه العلاقات ليست وليدة الصدف او توارد الخواطر ولكنها علاقة مقصودة ، وترديد واع لآراء أفلاطون . ففي محاورة «آيون» يكون مدار الحديث حول مفهوم الالهام . وفي «فايدروس» اهم نقطة هي قواعد الكتابة فيما يخص فن القول . وبوسعنا ان نرى آثارا لهذين المفهومين في نظرية الادب في انكلترا في عهد النهضة من جهة وفي نظرية الادب الرومانسية من جهة اخرى . ولكن سدني لم يرجّع اصداء افلاطونية فحسب . انه يقتطف من عدة مصادر كلاسيّة ، وعلى الاخص من ارسطو، وكذلك من هوراس ولونجاينس . وبذلك يكون مدينا في ما قدمه من آراء الى الكتّاب الأغريق والرومان في وقت واحد . ولكن الكتّاب الرومان امثال هوراس ولونجاينس كانوا يرجعون الى الاغريق ايضا ، وبذلك يصح القول ان سدني واساتذته الرومان قد استقوا من منبع واحد . وهذه الملاحظة تورينا مدى تأثير افلاطون ، ومن بعده ارسطو ، على الجذور الفكرية للثقافة في عصر النهضة ، وعلى الاخص ما نجده في دراسة سدني التي تعتبر ، كما سبقت الاشارة اليه ، خير مرآة لثقافة العصر .

والملاحظ ان سدني يقرّ بأنه قد «انزلق نحو لقب الشاعر ... تلك الصنعة التي لم يكن له رأي في اختيارها[٢٦] ». وأنا أرى في هذا دليلاعلى قبول سدني لمفهوم الالهام عند افلاطون ، اذ يقول ان الشاعر لا يختار صنعته ، بل انه يتلقّى الالهام فينطق بالشعر . والشاعر نفسه قد لايستطيع فهم بعض ما يقوله من الشعر ، كما هو الحال في حديث هوميروس عن فن قيادة العجلات وفن الملاحة ، مما سبق ذكره في محاورة «آيون» . ومما

---

(٢٥) نفس المصدر ، ص ٤٦ .

(٢٦) سدني : المصدر السابق ، ص ـ ٤٠٧ .

يؤكد هذا الرأي قبول سدني لكلمة «صانع» الاغريقية وكلمة «نبي» اللاتينية ، وكلتا الكلمتين تعني «شاعر» • فالنبي يتلقّى الالهام ، وكذلك الحال لدى «كهنة المعبد المقدس ، حيث يتلقّون الالهام شعرا[٢٧]»•ودليل آخر على هذا هو تأكيد سدني على ان «مزامير داود شعر الهي[٢٨]»•ولكن الأثر الأكبر لأفلاطون يظهر في «اسلوب» الدفاع • وهذا الاسلوب والبناء الكلي للدراسة كان يتبع ولا شك محاورات افلاطون في تأكيدها على اهتمام سقراط بالتحديد والتصنيف •

ومن ناحية اخرى فان سدني ، كما سبق القول ، يتبع نظاما معينا في دفاعه بحيث يسهل ايجاد مجموعة من الآراء تطرح للمناقشة علىأسلوب التعميم والتقسيم ،وهو أمر يؤكّده أفلاطون في محاورة «فايدروس»•وحتى في الاستطراد نجد ان «الدفاع يشابه المحاورات • والاستطراد لا يكون دائما بعيدا عن مجرى النقاش الرئيس ، كما هو الحال في الاستطراد حول الروح في محاورة «فايدروس» • وغالبا ما يستطرد سدني ، ولكنه لايشذ عن حدود الفكرة الرئيسة ويقتطف العديد من الامثلة لكي يساند حجته • وهذه المقتطفات ، كما هي الحال عند افلاطون ، ترجع الى هوميروس وقدماء كتّاب المسرح الاغريق • وأسلوب المحاورات بلاغي جدلي ، وكذلك الحال في أسلوب دفاع شيلي • ينعت سدني نفسه بانه «منطقي» وتلك صفة يؤكدها البناء الداخلي للدفاع. فتصنيفه للشعر ومعالجته كل نوع من الانواع ، وتصنيفه للنظم ومعالجته العلاقة بين الشعر وغيره من الفنون والفعاليات البشرية ••• كل هذه أمور تعيد الى الاذهان تقسيم سقراط لانواع الجنون في محاورة «فايدروس» • وفي هذا الصدد استطيع القول بأن سدني يظهر تأثره بأفلاطون من حيث الاسلوب ، وكذلك من حيث طريقة الجدل التي يستعملها ليدحض

---

(٢٧) نفس المصدر ، ص ٤١١ •

(٢٨) نفس الموضع •

التهجمات ضد الشعر التي تشبه الى حد بعيد طريقة سقراط في دحض ادعاءات آيون حول معرفته بهوميروس • ومع ذلك فاننا نجد فرقا عظيما بين افلاطون وسدني من حيث قوة الجدل ، اذ ان جدل افلاطون صامد مقنع بينما لا نجد هذه الصفة في جدل سدني •ومع ذلك فمعالجة ادعاءات آيون تشبه من حيث الطريقة معالجة التهجمات ضد الشعر • وبهذا المعنى فقط نجد تأثير افلاطون في سدني •

واذا نظرنا الى دفاع شيلي وجدنا تشابها بينه وبين محاورات افلاطون من حيث التركيب والبناء الداخلي•ففي دفاع شيلي نجد التجديد والتصنيف الذى قد يكون مرجعه ان شيلي قد كتب الدفاع ردا على بحث بيكوك الموسوم «عصور الشعر الاربعة» ولذلك فقد كان على شيلي ان يفرز عددا من النقاط في ذلك البحث ليجيب عنها بنظام • ولكن اثر افلاطون يمكن ملاحظته بصورة ادق في رسالة كتبها شلي الى پيكوك ، يقول فيها انه كان يقرأ محاورة «آيون» عندما تسلّم نسخة من «عصور الشعر الاربعة» وكذلك يظهر من الامعان في قراءة دفاع شيلي انه كان يرجع الى دفاع سدني عندما كان يكتب رده على پيكوك[٢٩] • ومما لا شك فيه ان فكرة شيلي متأثرة بافلاطون وسدني على السواء[٣٠] • ويرد كوك في مقدمته لدفاع شيلي عددا من النقاط التي كان شيلي مدينا فيها الى سدني من حيث الاسلوب والتركيب • فأهم نقطة في دفاع شيلي هي دور الخيال في كتابة الشعر • وبوسعنا اعتبار «الخيال» الرومانسي مما يقابل «الالهام» في المذهب الأفلاطوني •ومما يؤكد هذا الرأي اعتبار شيلي ان «الخيال يقرّب الشاعر من القوى الالهية فيلهمه ان يرى ويحس بقوة اكبر من قوة الانسان

---

(٢٩) شلي : دفاع عن الشعر في كتاب النقد الادبي من بوب الى كروجه ، تحقيق آلان وكلارك (نيويورك : شركة المكتبة الاميركية ، ١٩٤١) بالانكليزية • ص ــ ٢٩٦ •

(٣٠) نفس المصدر ، ص ٢٩٧ •

العادي[٣١]» • وبالطبع فأن فكرة الالهام هنه هي مدار البحث الرئيس في محاورة «آيون» • وربما كان شيلي قد اخذ فكرة اخرى من «آيون»وهي دور الشاعر في المجتمع وهو ما يشرحه سقراط لآيون • وحتى عندما يعزو الهامه الى الجمال المطلق (كما يفعل في «بروميثيوس طليقا») فأن شيلي يكشف عن اقتباسه من افلاطون • ففكرة شيلي بأن الشاعر يرى من الحقيقة التي لا صورة لها اكثر مما يرى الاخرون[٣٢]» هي فكرة افلاطونية صرف • وكذلك الحال مع فكرة ان الشاعر هو حلقة الوصل بين الاله والانسان ، وهو ما يقتبسه شيلي من افلاطون عند مناقشة دور الشاعر في المجتمع • ويستطرد شيلي كما يستطرد سدني وافلاطون من قبله•فهو يتحدث عن تاريخ الشعر بما يعادل نصف الدفاع • وهذا يذكّر القاريء بالطبع باستطراد افلاطون حول مسألة الروح في محاورة «فايدروس» ذلك الاستطراد الذي ربما لم يكن غاربا عن ذهن شيلي عندما استطرد في دفاعه • واعتبار الشاعر نبيا يذكّرنا باستعمال سدني كلمة «نبي» اللاتينية في صفة الشاعر ويذكّرنا بمفهوم الالهام عند افلاطون • وقالة شيلي بان عظماء الشعراء كانوا فلاسفة وعظماء الفلاسفة كانوا شعراء هي محاولة لدفع آراء افلاطون وسدني خطوة الى الامام • وافضلية الشعر على الفلسفة والتاريخ فكرة تر دد أصداء من آراء سدني •وربما كان أهم رأي عند شيلي ان الشعر شيء الهي ، وهذا هو رأي افلاطون بالذات ، وهو كذلك رأي يقرّب بين الرومانسية والافلاطونية الى حد كبير • وربما كان ابلغ دليل على تأثير المذهب الافلاطوني في الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي هو تطور المفهوم الافلاطوني بأن الشعر وحي الهي اتخذ شكل الخيال الذي يلعب الدور الرئيس في الشعر الرومانسي في انكلترا •

بغداد (١٩٦٤)

---

(٣١) نفس الموضع •
(٣٢) نفس الموضع •

البطولة والتشرد
عند احمد الصافي النجفي

عندما حكم اللورد بايـرن على نفسه بالنفي من انكلترا ، شاد صرحا فيأذهان المفكرين وشعراء القرن التاسع عشر ، يتربع فوقه شخص (البطل الرومانسي) الذى مازال قائما في كثير مـن الاذهان ، رغم ان البطولـة الرومانسية هذه اصبحت صنوا للتخلف العاطفي في كثير مـن الاحيان ، ورمزا للانهزامية واعتزال الحياة بمشكلاتها المتعددة ، ومثارا للهزء لـدى دعاة الالتزام في الادب ، على الاقل في هذه الايام .

ونحن في هذا الجزء مـن العالم تصلنا «المـودات» ، ما عـدا الازياء النسائية وتسريحات الشعر ، بعد مدة تتراوح بين ثلاثين الى خمسين سنة ، واحيانا تمتد الى قرن من الزمان . «والمـودة» هنا تشمل المودات الفكـرية والادبية والفلسفية وكل ما ينتهي بـ «ية» . وقد يستطيع علماء التاريخ او الاجتماع تحليل دوافع هذه الدفقات البطيئة من التيارات ، التي تتخذ احيانا شكل اعاصير وزوابع رعدية ، لا تلبث ان تثور حتى تخمد . وانا لاازعم

انني قدير على تحليلها ولا حتى على فهمها ، ولكن الذى استطيعه هو مجرد الملاحظة ، فاذا ما بدرت عندنا بادرة ، لا اجدني اقوى على منع نفسي من تلمس شبيه لها ظهر قبل اجيال في بلاد غير هذه البلاد . والى هنـا والملاحظة سقيمة ، لا تختلف كثيرا عن ملاحظة الشبه بين بغداد في فصل الصيف ، وجهنم في جميع فصول السنة ، مثلا ...

وربما كان حظ الادب ، وعلى الاخص الشعر ، وفيرا في مجال التقليد . والتقليد غريزة محترمة جدا خصوصا عند الانسان ، الذى قال عنه سقراط انه اكثر المخلوقات تقليدا . ولكن التقليد اذا كان على مستواه الادنى لم يخرج عن المحاكاة ، التي تنتهي متعتها بانتهاء المتعة او الاهمية في النموذج الذى تحاكيه المحاولة . اما اذا ارتفع التقليد الى مستوى يدخل فيه العنصر الذاتي ، وتتجلى فيه التجربة الشخصية ، فذلك على حد زعمي، هوالعصب المحرك في التطور .

كنت ابحث عنه في مقاهي دمشق طوال شهرين اثنين مـن صيف ١٩٦٥ . وقيل لي ان الشاعر العراقي احمد الصافي النجفي هو من رواد (مقهى السلوان) الرابضين على مقاعـده ردحا طويلا مـن النهار وآناء الغروب . ومقهى السلوان هذا يربض هو الاخر على ناصية شارع كثير حركـة المرور مـن شوارع دمشق الضيقة ، يعـج بأصناف مـن الادباء والمتأدبين ، والشعراء والمتشاعرين ، والصحفيين والمتصحفين .. قال لي واحد ممن سألت من رواد المقهى ، وهو اذاعي سابق ، انني سوف اعرف النجفي من اول نظرة اذا كان موجودا في المقهى ، لانه لا يشبه احدا الا نفسه . فرحت أصرف ساعات كل يوم في مقهى السلوان ، أتلهّى بقراءة الصحف واستطلاع الوجوه ، علّني اجد بينها شاعرا مـن العراق اختار دمشق منفى له منذ الثلاثينات . وكان رأسي يدور من روائح (الاركيلة لانفتاني) والتمباك العجمي ، ومن طرقات حجارة اللاعبين (طاولة زهر) .

حتى اذا انتصف النهار جاءني النادل يقول «سيدي الطاهـر النجفي مش موجود بالشام ‥ جايز يرجـع أسبوع الجاي» وكنت اجـدد البحث والسؤال في مقهى (الكمال الصيفي) ومقهى (الكمال الجديد) في المرجة ، وكل نادل يدّعي أن النجفي من روّاد مقهاه ، وأنه ان كان موجودا في دمشق فلابد ان يكون في هذا المقهى دون سواه …

وذات مساء كان (آب اللّهاب) يلفظ انفاسه الاخيرة فـي دمشق ، دخلت مقهى السلوان من باب ، على امل الخروج من الباب الاخر دون جدوى ، كما سبق ان فعلت عشرات المرات ∙ ولكن هذه المرة استوقفني وجه لا يشبه وجه احد ممن في المقهى : عينان غائرتان ، وجه اجعـد (چفية وعگال) عراقيتان الى المدى … (صاية گبردين خفيف) برز من شقها ثوب كان ابيض فيما مضى من الزمـان ، سـروال ينزل الى الكاحلين ، في وسطه شـراع … (طگاگية) مشلوحـة على الارض لان صاحبها قد رفع قدميه الى المقعد نفسه حيث يجلس في نصـف قرفصاء ∙ واقتربت منه والقيت السلام ، فلم يخب ظني ∙ وبعد مجاملات قصيرة جدا بدأنا حديث الشعر والأدب ، او بالحري بـدأ هو الحديث وبدأت أنا الاصغاء …

كنت قد قرأت ما نشر من شعر الصافي وانا في المدرسة المتوسطة ولكن ذلك الشعر اشتبكت خيوطه مع من قرأت منذ ذلك الحين ، حتى لم يعديشكل في ذاكرتي صورة واضحة المعالم ∙ ولكن مؤتمر الادباء العرب الخامس الذي عقد ببغداد في شباط ١٩٦٥ ، اتاح لي فرصـة اعادة قراءة بعض دواوين الصافي العشرة ∙ واذكر ان دعـوة وجهت اليه للمشاركة في مهرجان الشعر ، ولكنه اعتذر عن الحضور برسالة نشرتها جريدة المؤتمر ، جاء فيها ان ما دفعه الى ترك بلاده منذ خمسـة وثلاثين عاما هو المرض ، ولم يفته ذكر (دواوينه العشرة) ولكني اعتقد

ان هناك اسبابا مزاجية صرفة جعلته يعيش في دمشق وحماة وبيروت ومصايف لبنان طوال هذه السنين ، وهو يشير الى ذلك في مقطوعة من حديث ما نظم يقول فيها :

طال الثواء بأرض جلّق فاختفى ما قد عهدت بها من الآثار
انا في الشام احس غربة أوجه ماذا اقول اذا رجعت لداري
فيم الرجوع لموطن منه اختفى ما فيه من دار ومن ديّار ؟!

ولكن حديث الصافي عن ماضيه يدفع المرء الى الاعتقاد ان الرجل لديه حس بالبطولة بمعناها الواسع ، وشبه يقين بانه قد احرز انجازات تميزه عن كثير غيره من ابناء جيله . فانت لا تكاد تذكر احدا من قادة ثورة العشرين في العراق الا ويكون الصافي قد عمل معه أو هرب معه أو سجن معه .. فهو قد وجد نفسه في دمشق في اول الثلاثينات فأحبها ورغب البقاء فيها ، ثم وجد نفسه شاعرا بالصدفة – على حدّ اعترافه – فقرّر أن يبقى شاعرا في دمشق بالذات . ولكن وحدته وانطواءه النسبي على نفسه لا يمكن ان يكونا دون أثر في نفسيته . فقد جاء هذا الرجل الى بلد عربي بعد لجوء سياسي الى ايران حيث قضى حقبة من السنين ، عمل اثناءها في تعليم العربية وتعلم الفارسية حتى استطاع ان يحرر بالفارسية في بعض صحف طهران . ثم اكب على دراسة الخيّام وشرع في ترجمته الى العربية شعرا . وهو يحدثك عن هذا بزهو وفخار ، قائلا ان خمس طبعات ظهرت في غضون ثلاث سنوات ، ثم طبعت سادسة عن طريق السرقة ولا يلبث أن يعلن أنه في الأيام الأخيرة عرضت عليه دار نشر بيروتية عشرة الاف ليرة لبنانية عن حقوق طبع الرباعيات ولكنه رفض رغم حاجته الشديدة الى المال . لقد قال لي الصافي بالحرف الواحد : (انني الان اجد الرباعيات تدعو الى الالحاد والخمر والتشكيك ، وانا اشعر بالواجب

والثورة ، ورسالتي في شعري هي ضد رسالة الخيام .)

وساقنا حديث الترجمة الى ذكر الذين ترجموا شعر الصافي الى لغات اوربية ، اعترافا بشاعريته . وهنا ادلى الصافي يده في جيب بعيد الغور وانتشل محفظة نقود جلدية انفتحت عن مجموعة من الاوراق ، اكل الدهر عليها ولكنه لم يشرب لانها جميعا كانت مصفرة متهرئة وقد لصق اجزاء بعضها بشريط مصمغ شفاف . فهذه رسالة من ناشر بباريس حرص الصافي الا يسلمني اياها قبل تأكده من المامي بالفرنسية . فلما قرأتها وجدت ان Editions de Seuil تطلب نماذج من اعمال الادباء العرب لغرض اصدار كتاب بثلاثة اجزاء يضم نماذج من الادب العربي المعاصر . وكان جواب الصافي انه ارسل اليهم (دواوينه العشرة) ليختار منها الناشر الفرنسي . وكانت الورقة الثانية التي تصفحتها ترجمة لقصيدة (يا ساعة أتعبها النظام) من ديوانه الخامس : «الحان اللهيب» ، بقلم المستشرق الانكليزي المعروف البروفسور آربري (المرحوم) . واخبرني الصافي ان بعض شعره قد ترجم الى الالمانية . ثم اراني رسالة من الشاعر القروي اثبتها في ديوانه التاسع : اللفحات ، يقول فيها القروي للصافي :«انت أروع من نحت تماثيل الشعر من صخرة الواقع !» واستمر الصافي يعدد مآثر نفسه ، فاخبرني ان محمد مهدي الجواهري كان في دمشق مرة وجمعه بالصافي محفل صرح فيه الجواهري للحاضرين بقوله : «هذا يجول في ميادين لا يجرؤ احدنا ان يجول فيها» . واستشهد الصافي بشعره يقول :

بإبداعي الاشعار لا اتكلف — متى رمت ابداعا من البحر اغرف
نأيت بشعري عن قديم ومحدث — فشعري كروحي : جاهلي مثقف

ان الصافي يحدثك عن دراسته الاولى في الكتّاب ثم على يدي الشيخ حيث درس علوم القرآن والعلوم القديمة في النجف، وتوقع له استاذه ابو الحسن الاصفهاني انه سيكون من كبار المجتهدين . ولكنه قبيل

الحرب الاولى اصيب بارهاق عصبي فمنع من العلوم القديمة وسمح له بمطالعات خفيفة للتسلية وهذه الاخيرة شملت الادب •

حديث الصافي عن نفسه يحملك على اليقين بأنه رجل ادركته حرفة الادب وهو في اواسط العقد الرابع من عمره • ولما كان في اواسط العشرينات كانت حرفة السياسة قد ادركته ، ثم تركته في اواخر اقامته بطهران • ولما حل بدمشق أول الثلاثينات نزل في غرفة بمدرسة ، ينيرها ليلا سراج زيت • وهنا بدأ شيطان الشعر يراوده ويملي عليه • ولم يكن لديه قلم يكتب به ، فتفتق ذهنه عن اسلوب طريف وهو البحث عن عيدان الكبريت وسط الغرفة ليحرق اطرافها فتسود ، ويعود يكتب بها ! يقول الصافي انه كتب احسن شعره بهذه الطريقة ، وفي الحق انه أراني ورقة مطوية عدة طيات حسبتها (حجابا) اول الامر ، ولكنني قرأت فيها ابياتا من الشعر ومقطوعات صغيرة •• كلها مكتوبة بعيدان الكبريت المحروقة • ولكن الصافي بعد تجربته الاولى في حدود عام ١٩٣١ بدأ يحتاط للأمر فاشترى قلما ودفترا ، ولكن شيطان الشعر لم يعجبه ذلك ، فقطع زياراته للصافي ، مما اضطره ان يهدي القلم والدفتر الى فراش المدرسة ، وعندها تدفق سيل الشعر بعفوية يقول فيها :

متى هيأت اوراقا لشعري لغير الشعر مصطحبا شعوري
كأن ملاك وحيي رب ذوق فيهرب من مراسيم الحضور

فشعر الصافي اذن عفوي ، اي مطبوع غير مصنوع ، لأنه يقول :

لا اطيق النظم ان شئت وان اجهدت فكري
ان بركان شعوري ان يهج يقذف بشعري

هذه العفوية تختلف جدا عما يحدثنا نزار قباني عن طبيعة شعره المخملي وملاك وحيه الذي يسوق الشعر اليه كميس الهوادج لا كحمم

البراكين • يقول نزار :

شعرت بشيء ، فكوّنت شيئا بعفوية •• دون ان أقصدا

كيف ظهرت (الدواوين العشرة) الى الوجود ؟ بدأت (الظاهرة) بين عامي ١٩٣١ - ١٩٣٢ بمقطوعتين الى ثلاث مقطوعات شعرية يوميا انتشرت على مدى ثلاثة الى اربعة اشهر • وبعد ذلك انقطع الشعر وطال انقطاعه اكثر من ثلاث سنوات ولكن مبادىء شعر الصافي في طهران كانت تقليدا للقدماء لم يخل من ابتكار احيانا •• وهذه المقطوعات تجمعت في ديوانه الاول : (الامواج) تلاها ديوان ثان من المقاطع الصغيرة سماها : (اشعة ملونة) هي بعض من دفقة ثانية من الشعر بعد اليأس ، دامت خمسة اشهر ونتج عنها غير الاشعة الملونة ديوان يتسم بالعمق هو : (الاغوار) ثم تجمعت مقطوعات عاطفية شكلت الديوان الرابع : (التيار) وبعد ذلك حلت فترة يأس اخرى انتهت بعام ١٩٤١ حيث كان في لبنان اثناء الحرب ، وهنا كانت دفقة الشعر قد دامت سبعة اشهر نتج عنها ديوان خامس هو (الحان اللهب) وتناثرت بعد ذلك خواطر عابرة • وكان صباح وكان مساء ، ديوانا سادسا سماه (هواجس) • كل هذا وانا اصغي بوقار الى شيخ في التاسعة والستين يدلق هذه المعلومات من فوق مقعد مقهى • عجبت لهذا الشيخ كيف يحفظ كل هذه التفصيلات والتواريخ • ولكنه لا يعمل شيئا آخر سوى التنقل بين مقاهي دمشق ، وفنادقها الرخيصة ، ومن غرفة في جامع الى اخرى في حي قديم ، ثم لا يلبث ان يرحل الى لبنان فيستقر حينا في صيدا وآخر في بيروت ثم يعود الى دمشق ومنها الى حماة • ولكنه لا يذكر تفاصيل كيف ومتى انتقل من غرفة الى اخرى هناك • وفي اثناء دوامة التشرد هذه يساود الصافي حنينه الى مراقي البطولة ، فلا يلبث حتى يدخل السجن في بيروت عام ١٩٤١ • وفي سجن بيروت يكون شيطان الشعر من بين زواره • وعندما

خرج منه طبع ديوانا سابعا هو (حصاد السجن) وحصاد شهر ونصف بين الجدران • وبعد غياب اربع سنوات عاوده الشعر في صيدا فطبع ديوانا ثامنا اسمه (شرر) ثم غاب الشعر مرة اخرى وعاد بديوان تاسع هو (اللفحات) ليسكت بعدها تسع سنوات عجاف ، ما عدا قصيدة من عشرين بيتا بمناسبة بلوغه الستين اسمها « وحشة » وعشرة ابيات اخرى هي « غربة العمر » •

عجيب ! اليس كذلك ؟ وعجيب هذا اليأس الذي يقول كل مرة : كفى شعرا ، لديك تسعة دواوين ، وسمعة ، واصحاب ، ولا مال ولا بنون • ولكن حوادث لبنان عام ١٩٥٨ وجدت الصافي في ضيافة صاحب فندق في صيدا يحب الشعر ويكرم الشعراء ويخاف من الموت ، ويهرب الى الجبل ويترك الفندق للصافي ليكون مديره وحارسه وضيفه الوحيد• وهناك « تحت القلعة والقنابل والرصاص » تدفق الشعر بعد يأس ، حتى كون ديوانه العاشر (الشلال) وهو يضم ٣٣٦ صفحة • وهنا انقطع الشعر ليعود في صيف ١٩٦٤ والصافي يسير حثيثا نحو السبعين •

كل هذا •• نعم والله كل هذا وانا اصغي وادوّن ملاحظات من السابعة والنصف مساء الى الحادية عشرة • وهذه اطول مدة جلستها في مقهى في حياتي ، او جلستها فقط •• ولكن الصافي كان يعدل جلسته بين حين واخر وانا اتصور جوعا وتعبا من كرسي خيزران مخلوع جلست فوقه لاترك المقعد المريح للشاعر •

طبعا كنت اتوقع ديوانا حادي عشر • الدفقة الشعرية هنا دامت ثلاثة اشهر وملأت ثلاثمئة صفحة •• تنتظر الطبع •• ترى ماذا سيكون العنوان ، واي نوع من الشعر هذا الذي يأتي عشية السبعين ؟

غزل ! نعم ، غزل ! لا تحسب كاتبه الا شابا ، او في اواخر الشباب على اكبر تقدير ، ومع تحد للزمن وثقة بالنفس ، ورغم ان الموضوع

جديد نسبيا ، ولكن الجرس الشعري لم يختلــــف كثيرا ولا اختلفت الروح • اسمعه ينشد :

ســنّي بروحي لا بعدّ ســنين فلأســخرن غدا من التســعين
عمري الى السبعين يركض مسرعا والروح ثابتـة على العشــرين

تحد وكبر ! اليس كذلك ؟ ثم اليس هذا بعض حس بالبطولة ، وثق بها صاحبها فعبدها ؟ اخبرني الصافي انه قبل سنة واحدة (وقع في الحب)! ظريف ، لطيف ! حتى ان الحبيبة تركته ثم عادت بعد هجر يفسره الصافي هجرا الى حبيب من ذوي القصور •• نفس الحكاية القديمة التي تعيش عليها السينما على بعض المستويات • وهنا ايضا تلمس زهو الشاعر :

فقلبي يفــوق جميــع القصور بــه اودع الـدر والجوهــر
به الشعر والعطـف اي القصور كقلبي يعطــف او يشــعر
وهيهـــات تلقي كقلبي الصغير ففيه انطـــوى العــالم الاكبر

وتحسب انك جرم صغير •• تماما كمن قال عن نفسه : عظيم انا !

هل تصدق ان الصافي بدأ ينظم غزلا يلحن لاذاعة بيروت ، رغم انه لم يعد هناك سيد درويش هذه الايام • اسمعه يدندن على العود :

أحـار كيف اداريـه لارضيـــه والورد حتى نسيم الصبح يقلقـه

الا تعجبك (يقلقه) هذه ! اذن خذ هذه الخاتية الغزلية :

حبيبــة نفســي رغم المشــيب لغير الهوى ما عرفت الرضوخــا
أمنــت الــي لانــي شــــيخ وحســنك ذا ليس يبقي شيوخا

لقد اصبح الحب ضرورة حياتية للصافي ، لانه يصرح :

لا اطيــق الحيـــاة دون حبيب فهي عنـــدي شبيهة بالممـــات
اشتهي في الصباح وجهــا جميلا فاتحــا لي شــهيتي للحيــاة

ولكنه مطلقا لايعرف (الرضوخا) لان البطولة تصبحه وتمسيه ، فهو لا يلبث ان يعظك قائلا :

فـدع النساء ووحيهن لشـــاعر لـزم التـراب فكاد فيــه يغور
واسمع اذا رمت السمو لشـاعر هو فـي السماء مع الطيور يطير

ولا تخلو مواد الديوان الحادى عشر مـن حكم وفخـر وتضمين وهجوم على الشعر الجديد لا يخلو من طرافة :

بلينـا فـي مسوخ الشـعر لمـا اتانا المسـخ يغزو كل حـال
فما اشعارهم اشـباه شـعر وهم ليســوا بأشباه الرجــال

حلوم الاطفال وعقول ربات الحجال ••• نعم ، يكسب هـذان البيتان كثيرا من التضمين لاحدى خطب الامام علي (رض) • واسلوبه الخطابي يعتمد كثيرا على التشهير وهي احدى الاساليب الخطابية فـي الهجوم :

مــودة للبّـاس كل صبـاح في مجـلاتهم لنــا يعرضونا
كيف لا يعرضون مودات شـعر شـعراء الشـباب منتظـرونا

يقول البلاغيون ان الفصل هنا واجب ، لان الشطر الاخـير اشـبه بجواب على سؤال يفهم مـن الشطر السابق ، ولذلك لـم يقل (فشعراء الشباب) •

بقي علينا ان نسأل : كيف يعيش الصافي ومن أين يأتي بالقروش الخمسة والعشرين الضرورية لسندويتشه الفلافل ؟ ولما كنا في القرن العشرين فهل هناك من يرعى الادبـاء ويتعهـد بمعيشتهم ؟ هـل الحياة

البوهيمية في الاقبية و «الملاحق» الدمشقية تتماشى مع مودة العصر ام ان الرجل ما زال يعيش في القرن التاسع عشر ؟

هذه اسئلة طويلة اتركها لخيال القارىء ولكن الصافي يجيب على السؤال الاول منها بقوله :

يا حائر الفكر في معيشته لا تضطرب فالاله رازقكا
حتى الهوام الضعاف عائشة خالقها كافل وخالقكا

وهذه القافية تترك شعورا خشبيا في حنجرتي . يظهر ان هناك من يشجع الصافي على المضي في هذه السياسة الحياتية لاسباب اجهلها ومنهم الاستاذ منير بعلبكي الذى قال للصافي ان بيته سوف يغدو بعد مماته مزارا يحج اليه عشاق الادب . وكان جواب الصافي قصيدة «بيتي والحجاج» وهي من آخر ما نظم في الشهر الماضي واذا قرأتها ازددت يقينا من ان الصافي سوف يعيش بقية عمره متشردا ... يحلم بالبطولة .

بيتي و الحجاج

يقولون بيتي سوف يغدو محجة اذا ما طوى شخصي القضاء المحتم
يحج له عشاق شعري مواكبا يقبّله هذا وذاك يسلّم
وذاك بكفيّه يمسّ تبرّكا جدارا له والبعض ساه يعظّم
وذاك يشمّ الارض منه تيّمنا وهذا على ايامه يترحّم
فقلت : وهل لي ايّ بيت يضّمني وعمري طواف مزمن وتبرم
فبيتي مقاه جمّة وفنادق اقيم بها حينا فاشقى واهزم
وبيتي زوايا لا تعدّ سكنتها وروض وصحراء بها كنت انعم

وبيتي خرابات بشعري عمرتها وشاطيء بحـــر فيه اهنـا واحلم
وكرسي مقهى كنت اجلس فوقه اجيء لهـــا ابغي الهـدوء وانظم
ســأتعب عشاقي طـــوافا ورحلـة فأنهـم مني كمـا انـــا منهـم

دمشق (١٩٦٥)

أثر الشعر الانكليزي في الشعر العربي المعاصر

من الخير أن أبدأ الحديث بوقفة قصيرة لتحديد المفاهيم • ما الذي اعنيه بالاثر ؟ بالشعر الانكليزي ؟ بالشعر العربي المعاصر ؟

الشعر الانكليزي الذي اتناوله هنـا لا يقتصر على ما كتبه الشعراء الانكليز وحدهم ، بل انه يشمل الشعر الذى كتب باللغة الانكليزية ، على جانبي المحيط الاطلسي ، وهو الشعر الذى ضاعت بينه الحدود الاقليمية والقومية • وهو شعر ، بعد ذلك ، أخذ طريقه الى اذهان وثقافات قراء الانكليز بغضّ النظر عـن بلاد هؤلاء القرّاء وقومياتهم • فمن المعروف ان توماس ستيرن اليوت قد ولد وتعلم في اميركا ولكنه هجر وطنـــه ليستقر في انكلتـرا ، ويكتسب الجنسية البريطانية ويصبح مـن رعـايا الكنيسة الانكليكانية ، وتغدو ثقافته في نضجها انكليزية أوربية عالمية • كتب شعره باللغة الانكليزية وقليلا منه بالفرنسية ، وضمن اهم قصـائده مقتطفات في لغات أوربية كما وردت في الاصل • فهل من الاهمية بمكان

ان نقف لنسأل : هـل نعتبر اليوت اميركيا ام انكليزيا ؟ في اعتقادي ان هذا التساؤل قد يقودنا الى نقاش بيزنطي يؤدي بهذا الحديث الى التشعب في فيافي الضياع كما ضاعت بيزنطة في لحظة حرجة وأولو الامر فيهـــا يناقشون بعضهم : كم ملاكا يستطيع الوقوف على رأس ابرة ؟

وثمة حالة الشاعر أودن ، الانكليزي المولد والثقافة ، الذي هجـر وطنه ليستقر في اميركا ويصبح اميركيا ويواصل كتابة الشعر . فهل من المهم التقرير اذا كان هذا الشاعر في عداد الانكليز ام الاميركان ؟ وماالذى تستطيع قوله عن باوند ، الاميركي المولد والثقافة ، الـذي راح يطوف البلاد الأوربية من اسبانيا الى فرنسا حتى استقر بايطاليا وانخرط في خدمة الدوتشي في الحرب العالمية الثانية ، واعيد الى اميركا ليحاكم ، ثم رجـع الى اوربا ، وكان دائما يكتب شعرا بالانكليزية ويرعى الشعراء الناشئين ؟ هل نعد باوند اميركيا ام ايطاليا ام ماذا ؟

والذي أراه أقرب الى الصواب هو أن نعد هؤلاء جميعا وأضرابهم كتّاب شعر انكليزي طالما هم يكتبون بهذه اللغة . ومن هذا الاعتبار انظر الى شعرهم عند دراسة اثره .

والاثر ، ماهو وما مداه ؟ هل الاثر في مثل هذه الدراسة محدود المعالم ، يمكن ملاحظته كملاحظة آثار الاقدام او بصمات الاصابع ؟ ام أن الأثر اكثر تشعبا وتفرعا بفعل التزاوج الثقافي الذي بدأ في آداب الامم منذ ان كانت الامم والاداب ؟ ليس من السهل ، وقد يكون مـن فرط السذاجة أن نقول ان هذا الشاعر يقتفي آثار ذلك الشاعر في هذه اللغة اوتلك : سذاجة في البحث والاقتفاء والاكتشاف . وحكاية التيارات الغريبة الوافدة على الفكر ، أي فكـر ، والفن ، أي فن ، حكاية دائمة . ولكنني هنـا اريد تبيان منابع هذه التيارات ومسارها ومصبها في المسار الشعري العربي المعاصر .

متى اصبح الشعر العربي معاصرا ؟ من البدهي انني اشير الى الشعر العربي الذي كتب في هـذا العصر او الجيل ، الـذي هو عصر المخاطب والمخاطب ، فترة تمتد فتشمل العشرين السنة الاخـيرة ، وعلى وجـه التحديد من اواخر عام ١٩٤٧ الى اواخر عـام ١٩٦٧ اى منذ ان نشـر المرحوم بدر شاكر السياب قصيدة فيها تطوير لعمود الشعر الخليلي، الىأن نشر يوسف الخال قصيدة فيها خروج كامل على عمود الشعر الخليلي • الاول شاعر من العراق والثاني شاعر من لبنان • وبين الاثنين وفرة من الشعراء ، وعطاء شعرى ثر ، يعـد بعطاء أوفر ، كثير التلاوين ، اذا استمر الدفق في نفس المسار ونفس الحيوية •

بدأ تأثير الثقافة الغربية في الفن العربي المعاصر عموما يظهر فـي بغداد وفيغضون الحرب العالمية الثانية[1]،عندما كان بين الجنود البولونيين عدد من الرسامين الذين اخذوا يتصلون بالرسامين العـراقين يومهـا ، ومنهم جواد سليم وفايق حسن وسواهم ممن تلقى ثقافة فنية في الغرب ، وجاءوا بمحاولة لاعادة خلق الفن العربي القديم واعادة النظر في البيئة العراقية المعاصرة من خلال المنظور التاريخي ، وفي ذهنيتهم ما تعلموه في الغرب من مدارس الفن المختلفة ، التي ازدهرت على وجه التقريب بـين عامي ١٩١٠ و ١٩٣٠ •وكانت النتائج الاولى هي اكتشاف اللون اللازوردي الخاص بالمآذن والقباب البغدادية ، ومشتقات هذا اللون وامكاناتها في العطاء والتعبير ، ثم اكتشاف الأقواس والأهلّة في فن العمارة البغدادية ، وتطوير هذا (اللايتموتيف) او الطابع المميز ، ودراسة ذلك كله في منظور تاريخي اعاد الى الحياةالمعاصرة رسوم يحي الواسطي ، اشهر الرسامين البغداديين في العصور الوسطى•• هذا البحث عـن اسلوب جديد لدى الفنانين كان يعتمد الجذور التاريخية ويسعى الى تطويرها ازاء ما استجد من اساليب

(١) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة • بيروت (١٩٦٧) ص ١٩٤ •

في الفن ، وهو لا ينقطع عن تلك الجذور مطلقا ، ولـذا كان التجديد عملية تتسم بالسلامة والعافية •

وفكرة التجديد كان يعبر عنها احيانا بفكرة الحداثة ، فكان يقال الفن الجديد والفـن الحديث ، ولـم يحفل الكثير بالتسمية طالما كانوا يرون فيها خطا متوثبا الى الحياة خارج ما الفوه ، وتطلعا الى آفاق ارحب وأساليب تذكّر بما يجري في العالم الواسع خارج الحدود. وتوسيع المعارف بالعالم الارحب، وهي ظاهرة مألوفة في تطور الذهن البشري.

وفي الوقت ذاته ، كان في بغداد طالبان بدار المعلمين العالية يدرسان الادب العربي ويمارسان كتابة الشعر بين عدد كبير غيرهم يمارس كتابة الشعر هما نازك الملائكة وبدر شاكر السياب • الاولى فتاة ولدت في اسرة بغدادية جميع افرادها شـعراء وادباء : الاب والام والاخـوات الثلاث ، والاخ الاكبر اللغوي الفذ • وفي مثل هذا المحيط الفني بالثقافة والتطلع كانت نازك تكتب شعرا وتترجم شعرا • وفي ديوانها الاول الذى صدر عام ١٩٤٧ نجد قصيدتين مترجمتين من الشعر الانكليزي ، واحدة مـن (اسفار تشايلد هارولد) للشاعر الانكليزي الرومانسي بايـرن ، والثانية المرثية المشهورة لتوماس گراي • والى هنا وبواكير تأثير الشعر الأنكليزي على اول الشعراء المعاصرين المجددين في الشعر العربي يتخذ شكل الترجمة المباشرة ، ونستطيع تلمس بعض آثاره واصدائه منتشرة في بعض الصور الشعرية المستقاة من بعض شعراء القرن التاسع عشر الانكليز الذين يظهران نازك كانت قد قرأتهم واعجبت بهم في ذلك الحين على الاقل • وفي نتاج شاعرة في الثالثة والعشرين مـن عمرها ، كما تشير في احـدى قصائد ديوانها الاول (عاشقة الليل) ، لايستطيع الباحث ان يجد اثرا ملموسا

واضح المعالم للشعراء الانكليز ، عدا عن بعض الصور والاخلية التي تسربت الى ذهن الشاعرة وهو امر يحدث في كل زمان ومكان • ولكننا نجد مثل هذا الأثر بصورة أوضح في ديوانها الثاني (شظايا ورماد) وفي ديوانها الثالث (قرارة الموجة) • وفي هذه الأثناء كان شعر نازك في تطور مستمر بالمضمون والشكل معا ، وزاد في ذلك ذهابها الى اميركا في اواسط الخمسينات للحصول على شهادة الماجستير في الادب المقارن •

المهم ان تاثير الشعر الانكليزى واضح في بعض قصائدها بحكم ان ما تعرضت له من ثقافة غربية واهتمامات بالشعر كانت في مجال الادب الانكليزى بالدرجة الاولى وليس الادب الفرنسي أو الالماني مثلا •

ولكن الناحية الأهم في تبيان أثر الشعر الانكليزي في شعر نازك هو تطويرها لعمود الشعر العربي التقليدي كما حدده الخليل بن احمد الفراهيدي وتلميذه الأخفش في بحورهما الستة عشر•ولا اقول ان محاولة التطوير هذه جاءت تقليدا لتطوير معين في شكل القصيدة الانكليزية • ولكن فكرة التطوير والتجديد كانت شائعة في الجو العراقي يومها ، ودراسة الشاعرة لبعض الشعراء الانكليز لابد اوحت لها بأن شكل القصيدة الانكليزية ، على قلة الاشكال النسبية فيها ، يعطي الشاعر حرية اوسع في التعبير مما يعطيه شكل القصيدة العربية ،المحدودة بالتفعيلات والبحور• ففي الشعر الانكليزي نجد «الغنائية» او Sonnet ونجد مقطوعة سبنسر Spenserian Stanza ونجد المزدوجة Couplet • ومن المعروف ان «الغنائية» مستقاة من مثيلتها في الشعر الايطالي الذى كتبه بترارك ومن خلفه ، فلا يبقى ما يحمل الطابع الانكليزى من حيث الشكل سوى مقطوعة سبنسر والمزدوجة : فيهما قيود تتضاءل ازاء القيود الموجودة في اشكال القصيدة العربية • ومع هذا نجد الشعراء الانكليز منذ اوائل القرن التاسع عشر ، وكنتيجة غير مباشرة للثورة الفرنسية ،

يحاولون تطوير الكتابة الشعرية من حيث الشكل والصورة والتعبيرات اللغوية ، كما فعل وردزورث في مجموعة (قصائد غنائية) التي نشرت أول مرة عام ١٧٩٨ ثم أعيد طبعها مع مقدمة ضافية في أول عام ١٨٠٠ وبدأت ما يعرفه الكثير بالحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي .

استطيع القول بكثير من الثقة ان الشعر الانكليزى في القرن التاسع عشر هو الشعر الذي استهوى نازك على وجه الخصوص، بالطبع مع غنائيات شكسبير وبعض مسرحياته ، مع بعض المفاهيم التي يشار اليها في تلك القصائد . فمثلا نجدها تكتب قصيدة بعنوان «يوتوبيا» اذكر منها قولها :

ويوتوبيا حلم في دمي انام واصحو على ذكره
يموت الضياء ولا يتحقق ما لونه ماشذى زهره

ونجدها تستعمل الترجمة الحرفية لهذه الكلمة فتقول «اللامكان» وترددها في بعض شعرها وتترجم for ever بمعناها المكاني لتصبح «الى المدى» كما في قولها :

الليل ممتد السكون الى المدى
لا شيء يقطعه سوى صوت بعيد
لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد

والذي استطيع قوله كذلك ان نازك في تلك الفترة لم تطلع على الكثير من شعر القرن العشرين او لم يستهوها الشعراء الانكليز في القرن العشرين . ولذا فنحن نجدها ممن حمل لواء الجديد في شكل القصيدة العربية حتى قبل ١٩٤٧ ، كما شرحت ذلك في مقدمتها لديوانها الثاني (شظايا ورماد) . وبقيت تدافع عن هذا التجديد في الشكل وتكتب محاولات عديدة استطيع القول انها كانت ناجحة في الغالب . وخلاصة رأي نازك في تجديد الشكل ، أن الشاعر قد يجد نفسه أفرغ ما يريد قوله في ست تفعيلات من اصل ثماني تشكل شطرين من بحر من البحور:

فلماذا يضطر الشاعر الى اكمال التفعيلات الثماني بعبارة تلصق لصقا وقد تؤدي الى تشويه الصورة التي بناهـــا الشاعر في ســت تفعيلات فقط ؟ والقافية ، لماذا يفرض رويّ واحد على قصيدة قوامها ثلاثون بيتا مثلا ؟ لماذا لا نغاير القوافي اثنتين وثلاثا تتكرر ست مرات أو ثلاثا ، وثلاثا تتكرر خمس مرات مثلا ، وعندها يتحدد اهتمام الشاعر في نظم القافية ؟ فايجاد سهر وقمر مثلا ، مع غيوم ونجوم وكروم اسهل بكثير واوقع جرسا من رصف ثلاثين كلمة على وزن سهر وقمر • وفي نفس الوقت يستطيع الشاعر التلاعب بعدد التفعيلات في البيت الواحد بما يناسب القافية وذوق الشاعر في نقل صورة حسية في شكل هندسي يكون مجموعه ست عشرة تفعيلة مثلا موزعة على بيتين فيهما شطر وعجز ، وتكون النتيجة صورة أجمل أو فكرة أوضح أو جرسا أوقــع في نفس القاريء ، وكل هــذا يعتمد على براعة الشاعر •

كم من هذا التطور لعمود الشعر العربي مآله الى الشعر الانكليزي؟ هنا وجه الصعوبة ، فليس الاثر هنا شبيها بآثار اقدام على الرمل كمـــا ذكرت ، ولا هو بصمات اصابع ولكنه اشبه باثار شفاه على كأس واحدة، شرب منها اكثر من شارب • وليس تطوير الشكل في القصيدة بجـديد على الشعر العربي ، فقد سبق الى التجديد شـعراء المهاجـــر ، وقبلهم الأندلسيون وقبلهم أبو نواس عندما سئل «أتصنع شعرا لا قافية له ؟ فقال نعم» وروى شيئا من ذلك • ومن المعروف أيضا أن «الغنائية» التي أدخلها (سير توماس وايات)الى الشعر الانكليزى في اوائل القرن السادس عشر كان مصدرها الشعر الايطالي ، تناولها زميله (سري) بالتطوير الشكلي ، ثم جاء شكسبير بخطوة أخرى فطوّر الأربعة عشر بيتا في الغنائية من قسمتها الى ثمانية وستة حتى اصبحت ثلاث رباعيات ومزوجة ، تتناول كل رباعية جانبا من الفكرة الرئيسة من القصيدة كلها ثم تلم اطراف الفكرة بمزدوجة

في الخاتمة • هذه الامور وعتها نازك في دراستها لنماذج من الشعر الانكليزي مقررة على طلبة قسم اللغة العربية في اواسط الاربعينات في دار المعلمين العالية • ومعرفتي بهذا انني التحقت بقسم اللغة الانكليزيه في الكلية المذكورة عام ١٩٤٨ اي بعد تخرج نازك والمرحوم بدر ، وكنت اجد زملائي بقسم اللغة العربية يدرسون هذه النماذج • وثمة ناحية اخرى ، وهي ان الكلية المذكورة تعير طلبتها كتبا يعيدونها في آخر السنة ، فكنت تجد اسماء المستعيرين وصفوفهم على الصفحات الاولى من الكتاب مع تأشيرات بالعربية بأقلام مختلفة الالوان وعلى نفس القصائد تقريبا سنة بعد سنة ، كل ذلك في كتاب The Golden Treasury الذي مايزال في مخزن الكلية المذكورة نهبا مشاعا سنة اثر أخرى ، وقد تهرأت من صفحاته تلك القصائد التي تكرر تدريسها • ومن المعروف ان الكتاب المذكور لا يكاد يشارف القرن العشرين من حيث النماذج المختارة •

فمعرفة نازك بالشعر الانكليزي تكاد تقتصر على بعض شعراء القرن التاسع عشر وشعر «الغنائية» وشكسبير على الاغلب ، لانه لايظهر في اغلب اتجاهها الشعري أثر واضح لشعراء مثل پاوند واليوت ، وستويل مثلا • وهذا بالطبع لا ينفي ان تكون الشاعرة قد قرأت هؤلاء ، ولكن الاثر في شعرها يجعلنا نبحث عن المنابع في مهاد اخرى •

تطوير شكل القصيدة في شعر نازك قد جاء اذن من عوامل مشتركة في ثقافتها ابرزها في نظري هو هذا الاطلاع المحدود على بعض الشعراء الانكليز • فهي قد وجدت في تطوير شكسبير لتوزيع الابيات وتغيير القوافي مثلا باعثا الى ما فعلته في قصائدها الاولى التي كتبت بما سمته «الشعر الحر» الذي بلغت نسبته ثلث قصائد ديوانها الاول • وزادت هذه النسبة في الديوانين التاليين • ووجدت في مقطوعة سبنسر التي استعملها بايرن شكلا آخر ممكنا في سبيل التجديد • فمن المعلوم ان سبنسر استحدث

المقطوعة المتكونة من تسعة ابيات ، ثمانية منها من الوزن الخماسي والبيت التاسع من الوزن السداسي التفعيلات ، وتكون القافية فيه هكذا : أ ، ب ، أ ، ب ، ب ، ج ، ب ، ج ، وتنتهي بوزن سداسي قافيته ج يكون بيتا اشبه بالتعليق على ما فات او اجابة عن سؤال ينمو في الابيات الثمانية الاولى ، او قد يكون بمثابة محطة استراحة ، تهيوءا لفكرة جديدة او صورة جديدة في مقطوعة تالية •

هذه الوضعية اعطت نازك فكرة للتطوير ، قد تكون مجرد فكـرة حاولت تطبيقها في مجال الشعر العربي ، وهنا معنى الاصالة • فان نازك لم تحاول مثلا مجرد التقليد بـل انهـــا استدارت الى الشكل القائم في القصيدة العربية واتخذته منطلقا للتطور وقد وجدت ان ذلك ممكن في تجاربها الاولى كما شرحته في مقدمة الديوان الثاني • ولكن الذي تؤاخذ عليه الشاعرة هو هذه التسمية غير الدقيقة • ففي مجال حماسها «للتحرر» من قيود الوزن والقافية كما وضعها الخليل ، كانت تنشد «حرية» فـــي النظم تؤدي الى شعر «حر» وبالطبع أثار ذلك انتقادا واستنكارا من عدد من كتّاب الشعر والمتشاعرين الذين وجدوا في هذا الخروج على تقاليد الشعر الموروثة خطرا ، وخصوصا ان هذه الدعوة الى التحرر صادرة من فتاة ، وفي عقابيل الحرب العالمية الثانية •

وهنا لابد من المسارعة الى القول ان تسمية قصائد نازك التجريبية الاولى بالشعر الحر هي تسمية خاطئة • فتعبير الشعر الحر هو ترجمـة لمصطلح انكليزى Free Verse عرفه الفرنسيون بأسم Vers Libre، بدأ هذا الشكل الشعري في اميركا على يد والت وتمن في اواسط القـرن الماضي ، ثم اهتم به الشعراء الفرنسيون في اواخر ذلك القرن ولاسيما الرمزيون والسرياليون ، ثم استعمله اليوت ، في فترة الخصب التي سبقت اشارتي اليها بين ١٩١٠-١٩٣٠ في أوربا وانكلترا واميركا • ولكن هذا

النوع من الشعر الحر ، وهو شعر يخلو من الوزن والقافية ، لم يعرف في العربية بصورة واضحة حتى اواخر الخمسينات وكتب فيه شعراء من لبنان وفلسطين وسوريا وبدأ متأخرا جدا في العراق في اواسط الستينات.

ربما كانت تسمية الدكتور محمد النويهي لهذا النوع من الشعر بأسم شعر العمود الجديد اقرب تسمية للصواب . فهو شعر يلتزم عمودا معينا يعتمد التفعيلة الواحدة وينتظم التفعيلات في عدد من الابيات بشكل يغاير العمود الخليلي . فهو اذن شعر موزون مقفى ولكنه يختلف عن شكل القصيدة التقليدية . اما الشعر الحر فهو تنظيم الابيات دون اعتبار لوزن او قافية الا ما جاء منها عفوا ، ويعتمد الشاعر في ذلك على ما يدعى بالموسيقى الداخلية للافكار ، تكون الصورة فيها هي الاساس الذي يوحي بالفكرة كما سنجد عند استعراض بعض النماذج من هذا النوع من الشعر .

ولكي لا استطرد فأبحث في اهمية شعر نازك في تطوير العمود الخليلي فأبتعد عن البحث في تأثير الشعر الانكليزى فيما كتبته ، اجدني مضطرا الى الاكتفاء بتحديد ما ذكرت من تأثير في شعرها لانتقل الى شاعر اهم بكثير في نظرى في اظهار اثر الشعر الانكليزي في الشعر العربي المعاصر من جهة وفي اظهار اهمية شعره في تطوير العمود الخليلي التقليدي من جهة أخرى . ذلك هو الشاعر العراقي المرحوم بدر شاكر السياب الذى توفي في المستشفى الاميري بالكويت في ١٩٦٤/١٢/٢٤ .

كان بدر معاصرا لنازك في قسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية ، حيث قضى سنتين انتقل بعدهما الى قسم اللغة الانكليزية ليقضي سنتين فيتخرج بدرجة الليسانس في الادب الانكليزى . هذه الحقيقة فقط تبرز لنا ان بدرا كان اكثر تعرضا للشعر الانكليزي من نازك ، وكأنه كان يحس ان الشعر العربي في متناوله دائما يستطيع تعميق جذوره فيه متى شاء ،

ولكن به حاجة الى الاطلاع على ماكتب في الشعر الانكليزى ليرى كيف يستطيع التطور بما لديه من اشكال وانماط • وهكذا كان •

والجدير بالذكر ان بدرا نشر قصيدة كتبها بالعمود الجديد في نفس الشهر الذى صدرت فيه مجموعة نازك الشعرية الاولى • وهذا قد يغري الباحث بالتساؤل عمن كان اسبق في التجديد بدر ام نازك • وهنا ايضا خطر الانزلاق في نقاش بيزنطي وحديث عن عدد الملائكة وراس الابرة • المهم هو اي الشاعرين استمر في التطوير والاخلاص لفنه وكم استطاع ان يدخل الى الشعر العربي مـن آثار اغنته وجعلت منه شـعرا يواكب التطور ويستجيب للافكار والصور التي تتميز بها انواع من الشعر غـير عربية •

بعد تخرج بدر ، راح الشاعر يبحث عن آفاق أرحب في مختلف اللغات يقرأها بالانكليزية • فنجده يترجم قصائد من الشعر العالمي المختار ويستمر بعد ديوانه الاول «ازاهير واساطير» في تطوير عمود الشعر مـن حيث الشكل • وبالطبع كان في مخيلته اشكال من الشعر الانكليزي خبرها اكثر مما خبرتها نازك ، وهو على اتصال بالجذور الثقافية العربية ، بقي مخلصا لهاواجدافيها العطاء حتى أخريات ايامه • فنجده يكتب دائمـــا بالعمود الجديد وبالعمود الخليلي ولكنه كان يؤثر الاول وقد تطوّر فيــه تطوّرات شاسعة بين ١٩٥٤ حتى آخر دواوينه «اقبال» الذى نشر عام ١٩٦٥ •

اذا كان اثر الشعر الانكليزى في الشعر العربي المعاصر غير شديد الوضوح من حيث الشكل سواء في شعر نازك ام في شعر بدر ،فاننا نرى مضمون هذا الشعر يترك اثرا باديا للعيان في شـعر بدر ، يكاد يكـون مباشرا احيانا ، واحيانا رأس نبع يثـّر ماؤه فيقصائد بدر فتتشكل شعبا شتى وصورا عدة وانماطا كثيرة •

اكتشف بدر شعر ت • س • اليوت وعكف على دراسة «الارض اليباب» The Waste Land • كان رحمه الله يحدثني عنها كثيرا في صيف عام ١٩٥١ ، ويتحدث عن الاسطورة والتضمين والترابط الموضوعي وغير ذلك من خصائص شعر اليوت الذى استطاع ان يلم به من الشروح المحدودة المتوافرة لقصيدة «الارض اليباب» بالدرجة الاولى • ولا اعتقد انه عرف «رباعيات أربع» Four Quartets او اهتم بها اهتمامه «بالارض اليباب» ولكنه ربما قرأ بواكير شعر اليوت مثل «مقدمات Preludes » التي وجد فيها نموذجا لشعر الصوريين

imagistes » فاستهوته الصورة وتسلسلها واهميتها في خلق جو معين تقوم فيه الصورة بالايحاء بدل التقرير • وهذا كله يتطور ليتخذ شكل ما يدعوه اليوت بالترابط الموضوعي •وهذا يعني بأختصار ان الشاعر بدل ان يقول : «انا ظمآن» مثلا ، فأنه يسلسل عددا من صور العطش ومفاهيمه تخلق جوا يؤدى المعنى يجده الصوريون وكتّاب الشعر الحديث (وعلى الاخص كتاب الشعر الحر) اكثر وقعا في النفس من قولك تقريرا: انا ظمآن • والامثلة على ذلك كثيرة جدا في شعر اليوت • فنجد ان بدرا في «انشودة المطر» يودع رفيقته ابّان هربه الى الكويت فيقف وقفته الاخيرة كما وقف روميو يودع جوليت عند طلوع الصباح وهو في الحديقة يناجيها وهي في شرفة منزلها،فاذا طلع الصبح احس به اهل جوليت ،وهم خطر على روميو ، لذا توجّب عليه الهرب تحت جنح الظلام • نجد ان ذكر العيون الخضر كثير الورود في الشعر الرومانسي : وبدر يقول لرفيقته «عيناك خضراوان» ولكنه لا يقولها تقريرا بل يوحي بها في سلسلة من الصور في ترابط موضوعي فيه كثير من التضمين والتذكير بشعر شكسبير في «روميو وجوليت» •

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ،

أو شرفتـــان راح ينـــأى عنهما القمر .
عينـــاك حـين تبسمان تورق الكروم ،
وترقص الاضواء ... كالاقمار في نهر ،
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السـحر .
كأنما تنبض في غوريهما النجـــوم ..

هنا نجد الشاعر يشبّه العينين بغابة النخيل ، فهما اذن خضراوان ، وساعةُ السحر لا تكاد تتبين خضرتهما ، فهي خضرة قاتمـــة كخضرة النخيل ، وساعة السحر هي الساعة التي يطل فيها النور ويفتضح سـر روميو ، وكذلك سرّ تخفي بدر من السلطة ، وهو طور انتمائه السياسي الذي حمّله من التشرّد الكثير . (وهذا الانتماء السياسي صادر عن يقين بانه سيحمل الخلاص الى الانسان . لقد سبق بدرا في المرور بهذا الطور عديد من الشعراء ومنهم دبليو . اج . أودن الشاعر الانكليزي ، وستيفن سبندر الى حد ما في الثلاثينات من هذا القرن) . والعينان شرفتان تذكّران بشرفة جوليت ساعة راح ينأى عنها القمر آخر الليل ، وعند السحر . وهما عينان فيهما تورق الكروم وتخضر اذا ابتسمتا ، والكروم تذكـرنا بابنة الكرم . وفيهما ترقص الاقمار كما تراقص في نهر يرج سـطحه مجذاف واهن عند الفجر ، والمجذاف الواهن ايذان بالرحيل ، وهـو رحيل ساعة السحر حيث لانجوم ، لانها نزلت الى الغـور وراحت تنبض هناك ، وهذا نبض في الاعماق يشتد كما يشتد النبض عند الفراق . في هذه الابيات لم يقل بدر ان عيني حبيبته خضراوان حزينتان للفراق ولكنه رسم صورة قوامها عدد من الاشياء الموضوعيـة ، بينها تـرابط لا يتعلق بالذات ، فهو اذن لايقدم صورة ذاتية تقرر الحال تقريرا ، ولكنه يقدم صورة بين اجزائها ترابط موضوعي لا يفسد جمالـه الجهر والتقرير بوصف الحال .

وامثال ذلك كثير في شعر بدر بين ١٩٥٤ و ١٩٦٤ ، صور تطور دائما ، فيها غموض يدعو القارىء الى الرجوع اليها مرة بعد اخرى فيجد في كل رجعة طبقة من المعاني الجديدة لم يفطن اليها من قبل ، وهذه بنظري احدى أمارات الشعر العظيم •

وفي أواخر عام ١٩٥٤ نشر استاذي جبرا ابراهيم جبرا ترجمة لفصلين من كتاب «الغصن الذهبي» The Golden Bough للسير جيمس فريزر الانكليزي وفيهما عرض للاساطير المعروفة في الشرق الاوسط من بابلية وفينيقية • وقد قرأهما بدر وكأنه وجد فيهما ضالته المنشودة • فهنا اسطورة تموز الذي قتله خنزير بري ّ بنابه ، وراحت حبيبته عشتار تنوح عليه وتنزل الىالعالم السفلي بحثا عنه ، وخلال غيابهما تموت الارض ولكنهما اذ يعودان تعود معهما الحياة الى الارض بعودة الزهر والسنابل والثمار • لقد كانت اسطورة تموز متضمنة في قصيدة اليوت التي اعجب بها بدر • فمن دماء تموز القتيل تتفتح الشقائق ، وهذا ايذان بعودة الحياة • وهنا نرى ان بدرا يعود الى الاصل الشرقي في هذه الاسطورة غالبا ، واحيانا نراه يستعمل صورتها الغربية حيث يصبح تموز ادونيس أو آتيس عند سكان آسيا الصغرى وتصبح عشتار ڤينوس • وقد اضاف بدر الى هذه الاسطورة اساطير اخرى استهوته مثل الاسطورة التي ضمنها قصيدة «من رؤيا ڤوكاي» ومثل الاشارات العديدة والرموز المسيحية : المسيح ، العازر ، الصليب ، الجلجلة ، المنفى ، وراح يستقي من هذا المعين الجديد عددا هائلا من الصور والعلاقات يطورها في قصائده ويكاد يقلد اليوت تقليدا مباشرا في تضمينه ابياتا من شعراء آخرين لما تحمله هذه الابيات من علاقة بالصورة التي يعرضها • لقد بات من المعلوم ان اليوت استعمل اشارات الى مالا يقل عن خمسة وثلاثين شاعرا في «الارض اليباب» ، يورد الاشارة بالاصل او بشيء من التحوير ، ويوردها مترجمة

الى الانكليزية أو بلغاتها الاصلية حيث هناك اشارات بسبع لغات اجنبية . وفي قصيدة رؤيا فوكاي التي اقدم مقطعا منها خير ما يمثل كل هذا الذى اقول :

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثـــاء :
«هياي ... كونغـــاي ، كونغـــاي»
فيفزع الصغار في الدروب
وتخفق القلوب
وتغلق الدور بكين وشنغهاي
من رجع : كونغاي كونغاي !
فلتحرقي وطفلك الـــوليد ،
ليجمع الـحديد بالحديد
والفحم والنحاس بالنضـــار
والعالم القديم بالجديد
آلهة الحديد والنحاس والدمار !
أبوك رائد المحيط ، نام في القرار :
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار[1] ....
وحظك الـــدموع والمحـــار
وعاصف عات من الرصاص والحديد

هوامش الشاعر :

(١) شكسبير « العاصفة » : اغنية « اريل » ـ روح الهواء الذي سخره « بروسبيرو » الساحر ـ لفرديناند : « على عمق اذرعة خمس ينام ابوك في قرارة البحر ، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين .. اسمع ها هو الناقوس ينعاه » . وقد اتخذه ت. س. اليوت في قصيدته الكبرى « الارض الخراب » رمزا عن « الحياة من خلال الموت » ولكن لاحظ كيف حولت « يبيعه التجار » المعنى !

وذلك المجلجل المرنّ من بعيد :
لمن ، لمن يدق : «كونغاي ، كونغاي» ؟
اهمّ بالرحيل في «غرناطة» الفجر ؟
فاخضرت الرياح ، والغدير ، والقمر[٢]
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصر
وانبتت دماؤه الورود في الصخر ؟
ام انها دماء كونغاي ؟
ورغم ان العالم استسر واندثر[٣]
ما زال طائر الحديد يذرع السماء ،
وفي قرارة المحيط يعقد الكرى
اهداب طفلك اليتيم ـ حيث لاغناء
الا صراخ «البابيون» : زادك الثرى ،
فازحف على الاربع فالحضيض كالعلاء
سيّان ، والحياة كالفناء !
سيّان «جنكيز» و «كونغاي»
هابيل قابيل ، وبابل كشنغهاي ،
وليست الفضة كالحديد !

---

(٢) هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الاسباني القتيل لوركا ، شاعر الغجر .

(٣) هذا البيت والابيات الستة التي تليه ـ تكاد تكون حرفية ـ عن الشاعرة الانكليزية ايديث ستويل من قصيدتها الرائعة « ترنيمة السرير » حيث تجلس البابيون ـ القردة ـ في قاع المحيط تهز مهد طفل بشري ـ قتل « طائر الحديد » امه ـ وتغنى له مصبحة بهذا ـ وهي القردة ـ اما للطفل البشري ومعلمة له ايضا .

وليلاحظ قراء قصيدتي هذه، ان هناك شخوصا ثلاثة تترابط في ذهني : الصياد الياباني ـ او الصيني ـ الغريق الذى اخاطب ابنته ، وأبو «فرديناند» ـ الذى زعم اريل انه غرق ـ والقردة « البابيون » التي اتخذت مكان ام الطفل في قرارة المحيط ، كما جاء في قصيدة ايديث ستويل .

هياي ••• كونغاي ، كونغاي !
الصين حقل شاي ،
وسوق شنغهاى
يعجّ بالمزارعين قبل كل عيد •
هياي ••• كونغاي ، كونغاي !

في هذه القصيدة نجد بدرا يكثر من الهوامش والشروح وهو ما لم يفعله اليوت في «الارض اليباب» الا لماما لا تفي ولا تروي •وهنا لابد من كلمة حول «الارض اليباب» • فهذه القصيدة صدرت عام ١٩٢٢، اي في فترة الخصب والازدهار في الاداب الغربيـة سابقة الذكر • ولما صدرت استقبلها النقاد والقراء بنوع من الذهول • فهذه قصيدة فيها عمق وفيها نقد مرير للحضارة الغربية • ولكن ثمة ناحية مهمة جدا ، وهي اسلوب هذه القصيدة : فالشاعر بحشره ٣٥ شاعرا مشهورا وبسبع لغات يريد ان يقول انالقارىء المعاصر يتوجب عليه ان يدرك جميع هـــذه الاشارات ، اي يجب ان يكون مثقفا واسع الثقافة ملما باللغات الاجنبية • وهذه صفعة قوية لحالة الثقافة وتذكير لنا بالعجز والتاخر •وكانت النتيجة ايجابية مـــن النقاد بدأت بشـــروح وتعليقات زادت في ايضاح القصيدة ، وبالتالي زادت من غناها ومغزاها • وبالطبع فقد حاول الكثيرون تقليـــد اليوت في اسلوبه ولكن المقلد لايمكن ان يبلغ شـأو المقلَّد الا في النزر اليسير • فاليوت رجل جمع خير ما في الثقافات واللغات ودرس في خيرة الجامعات الاميركية والانكليزية والفرنسية • ولذا فقد جاء شعره طافحا بالاشاوات الفنية والعلائق البالغة التعقيد مما يبعث في القارىء خور العزيمة في القراءة الاولى • ولكن لا يلبث ان يعود الى هذه الصور وهذه العلائق حتى تلج عالما جديدا مفرطا في غناه • هذه بعض مقاطع مـــن «الارض اليباب» :

نيسان اقسى الشهور ، يولـــد
اللّيلك من الارض الميتة ، مازجا
الشهوة بالذكرى ، محركا
بليد الجذور بغيث الربيع

* * *

مدينـــة الوهم .
في الضباب البني فجر يوم من ايام الشتاء
انساب جمهور على جسر لندن عديد الناس ،
ما كنت اعلم ان الموت قد قضى على عدد كهذا .
كانوا ينفثون التنهدات القصار القلائل
وقد ثبت كل ناظريه امام قدميه ...
هناك رأيت رجلا اعرفه فأوقفته صائحا به : «ستتسن» !
أنت يا من كنت معي في السفن في «مايلي» !
تلك الجثة التي زرعتها العام الماضي في حديقتك ،
هل اخذت تبرعم ؟ استزهر هذه السنة ؟
ام ان الصقيع الفجائي قد اقض مضجعها ؟
أوه ، ابعد الكلب عنها ، انه صديق للبشر ،
والانبش الارض باظفاره ليكشف عنها !
أنت ايها القارىء المرائي ! ـ يا مثيلي ـ يا أخي !

في هذين المقطعين اللذين يترجمهما لنا الاستاذ جبرا مـن «الارض اليباب»[٢] يستطيع المطّلع على الشعر الانكليزي والاداب الاوربيةعموما ان يجد هنا مالا يقل عن عشر اشارات تضمنها هذان المقطعان من قريب أو بعيد ، بشكلها الاصلي او بتحريف عامد . فالبيت الاول يذكرنا

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، **الحرية والطوفان** ، بيروت (١٩٦٠) ص ٢١٠ ـ ٢١٢ .

بالبيت الاول في مقدمة «حكايات كانتربري» وهي رائعة (جفري تشوسر) أول واهم شاعر انكليزي قبل شكسبير ، والبيت يجري هكذا :

عندما نيسان ، بزخّاته العذبة
تغلغل في جفاف آذار حتى الجذور ،
فغمر كل عرق بماء غيث
فيه من الخير ما ينبت الزهور ...

والفرق بين معالجة (نيسان) في القصيدتين هو الفرق بين مزاج الشاعرين . و «مدينة الوهم» هي مدينة الاحلام عند بودلير ، التي فيها «يمسك الطيف طوال النهار بعابر السبيل» وهي ليست لندن فقط بل هي كل مدينة ذات ماض وهنت الصلة بينه والحاضر او انقطعت بالمرة ، وهذا يتماشى مع الشعور العام في القصيدة كلها . وقوف الشاعر على جسر لندن يذكرنا بوقوف وردزوورث على جسر وستمنستر فجر احد الايام يرقب دبيب الحياة ، ولكن اليوت قد قلب الفكرة تماما وقوله «ماكنت اعلم ان الموت ...» اشارة الى بيت مشابه في «الجحيم» لدانتي . و «التنهدات» التي ينفثها الجمهور على الجسر تذكرنا بجسر «التأوّهات» في البندقية ، والموضوع ذكره اكثر من شاعر . والسائرون «قد ثبت كل ناظريه امام قدميه ...» يذكرنا بمسيرة الأرواح الملعونه في جحيم دانتي ، وبعض صور وليم بليك الشاعر الرسام الانكليزي . و «الجثة» التي زرعها ستتسن في حديقته تذكرنا بالبذور التي تحملها ريح الغرب في هبوبها العاتي في قصيدة شلي ، حيث تحمل البذور الى مدافنها تحت الثلج فترقد كل بذرة كالجثة في قبرها حتى ياتي الربيع فتنمو ، وهكذا تكون الريح عامل تدمير وحفظ معا . والبيت «ابعد الكلب عنها ، » تحريف لبيت في مسرحية (الشيطانة البيضاء) لجون ويبستر من المسرحيين الانكليز في القرن السابع عشر ، واصله «ابعد الذئب عنها

انه عـدو للبشر» ولكن هذا التحريف يرتبط بقصيده لتوماس هاردي عنوانها «اواه ،من الذي يحفر فوق قبري ؟»تتكلم فيه الجثّة من تحت القبر وقد ازعجها صوت حفر فوق القبر فظنت انه حبيب قديم ، او مطالب بشيء •• الخ حتى يجيبها من خارج القبر كلبها «الوفي» ولكن جوابـه صاعق «انا كلبك يا سيدتي •• جئت ابحث هنا عن عظم !» والبيت الأخير هو آخر بيت في مقدمة بودلير لديوانه أزهار الشر».

عندما يقرأ الشرقي هذه القصيدة للمرة الاولى ، ويحاول فهمها عن طريق ما كتب عنها قلة من الشراح والمفسرين ، فانه يصاب بصدمـــة كبرى حتى اذا خيل له انه فهمها • وهذه الصدمة تشبه ما يلقاه الشرقي عندما يذهب الى اوربا للمرة الاولى ، وبصورة اوضح اذا ذهب الى اميركا وتاه في جامعة عريقة مثل جامعة هارفرد ، وانا هنا اتحدث عن تجربـة شخصية • لقد تعود الذهن الشرقي ــ هـــل اقولها ؟ ــ عـلى الكسل والخمول • فمكونات الحياة عـنـد اغلبنا هي «خبز وحشيش وقمـر» وعندما قالها نزار قباني قالوا له كفرت • والمقطع العرضي للانسان الشرق ــ اوسطى هي اننا نراه «جالس القرفصاء في شمس آذار وعيناه في بلاط الرشيد» وعندما قالها بدر قالوا له لماذا ترجّ الزورق ؟ اتركـــه ينساب الهوينا • «فالارض اليباب» قصيدة قاسية ، قصيدة تذكـرنا بجهلنـــا وتأخرنا وسيرنا نحو التفسخ ،وما ذلك الا لاننا نسينا التراث ،ونسينا ماكتب الاولون ونسينا ينابيع الفكر والذهن في ماضينا • « الارض اليباب» هي مرآة ذهن اليوت • فهو قد ولد في اميركا ونعم بمظاهر الثراء ،ولكنـــه كان يدرك بفكره الثاقب ان الحياة الاصيلة هي بالرجوع الى الاصل والبحث عن الجذور • وهكذا نجده يعود الى انكلترا ، وهي الاصل الثقافي لمنطقة نيوانكلند في شمال شرقي الولايات المتحدة التي نقل اليها البيوريتان فـي اوائل القرن السابع عشر خلاصة الفكر الاوربي ، ومنها انطلقت الثورة

الاميركية ومنها نشأت كل الافكار الخيرة وكل الفلسفات النيرة في تلك القارة البعيدة : كل ذلك قبل ان يستشري وباء الرأسمالية في امـيركا فيصيب كل عنصر خير وكل منبت طيب ، فتعود اميركا ارضا يباباً.

ولكن هل استطاع بدر أن يفعل بشعره ما فعلـه اليوت «بالارض اليباب» ؟ وأرجو الا يتوقع القـارىء جوابا ساذجا قوامـه نعم او لا . فالواقع ان بدر شق الطريق ، وبدأ مـن الاول . ففي تطـوير عمـود الشعر نجده يصطدم بما يصطدم به كل مجدد . فقد انكر عليه البعض انه كان يكتب شعرا . وكانت بعض قصائده تحال الى «لجان النثر» في بعض المجلات . وعندما ادخل الاسطورة لاول مرة بهذا الشكل الفني ، توقع ما يحدثه هذا الاسلوب مـن عرقلة في الفهم ، فـراح يكثر مـن الهوامش . وفي نفس الوقت راح يكـرر الاسطورة بأشكال شتى حتى وجدت الاسطورة والرموز طريقها الى الاذهان بسهولة غير منتظره ، وبدأ مقلدوه يفعلون فعله ، ومقلدوه اليوم كثار ، وفي جميع البلاد العربية .

ومن حيث الاسلوب اضافة الى تطوير الشكل ، نجد ان بدرا قـد طوّر الكتابة الشعرية لتصبح اقرب الى لغة النثر ويذهب عنها الافتعـال الذي ورثه الشعراء عن القرون الخوالي . فالبيت لا ينتهي معناه بنهايـة السطر ، لان السطر يعتمد على موسيقى التفعلية الواحـــدة . والسطر تتحكم بطوله الصورة والفكرة ، وليس عدد التفاعيل . فاذا اضفنا الى هذا تضمين الاسطورة ، مهما كان مصدرها ، نجد ان بدرا قد اكسب الشعر العربي المعاصر عمقا جديدا وغناء جديدا لم يعرفه من قبل . وربما كانت قصيدة «ارم ذات العماد» ـ احد الامثلة الكثيرة الجديدة عـلى تأثير هـذا التطور الذي ادخله بدر في شعرنا المعاصر بفعـل مـا تعلمه مـن الشعر الانكليزي في استعمال الاسطورة ، ولكنه يبحث عنها في جذورنا التاريخية نحن ، فاستطاع ان يكسبها حيوية لا تقل عن الحيوية التي اكسبها اليوت

اساطيره الاوربية .

في غمرة الغليان السياسي والاجتماعي الذى اجتاح البلاد العربية بعد الحرب العالمية الثانية ، بدأ القارىء العربي يقرأ لكتّاب درسوا الادب في جامعات انكلترا واميركا ، وقد جاء هؤلاء يحملون عدة جديدة من الاساليب ترفض ما درجت عليه الكتابة في العصور المظلمة التي لم تساعد الحرب العالمية الاولى على تبديدها تماما . لقد وجد بعضهم في الشعر مجالا لنشاطه ، فراحوا يكتبون شعرا طليقا حرا من الوزن والقافية معا ، بالصور والاخيلة غير المألوفة ، تسوق الفكرة اثر الفكرة بوساطة الايحاء والرمز ، وكثيرا ما تتمرد حتى على قواعد اللغة . جاء هؤلاء بشعر حديث يقلب المفاهيم الموروثة وكأنه يريد اعادة تركيب العيون لكي تنظر الى ما حولها بشكل جديد . واصاب الكثير من القراء خوف من اللغة وعليها . قال اطيبهم قلبا ان الشعر الجديد سوف ينطمر تحت ما يثير حوله من غبار . ولكن هؤلاء المثقفين بثقافة الغرب لم ينسوا ما حدث للشاعر الانكليزى (كيتس) عندما راحت تهاجمه مجلة «كورترلي ريفيو» يوم نشر «انديميون» ولم ينسوا كذلك ما اثير حول الشاعر الاميركي (والت وتمن) عندما نشر «اوراق العشب» فأتهم بانه خطر على اللغة والادب والدين والاخلاق . ولكن (كيتس) الشاعر كان يرى ما لم يستطع النقاد رؤيته ، ولم ينصف (وتمن) من هجمات النقاد سوى (امرسن) ، قائد الفكر الاميركي يومذاك ، الذى كتب الى الشاعر يقول انه يجد في شعره « اشياء لا تضاهى صيغت في قوالب لا تضاهى ... اني احييك في مطلع مستقبل عظيم»(٣) .

لقد ظهر بين سكان الساحل السوري عدد من المثقفين بثقافة الغرب بدأوا يكتبون الشعر الحر وفي اذهانهم بالاضافة الى وتمن شعراء مثل

(٣) جبرا ، المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

باوند ، اميلي دِكنسُن ، ايدث سيتويل ، تي • اس • اليوت ، دبليو • اج • اودن ، وربما إمپسُن وديلن توماس في بعض الاحيان • من هؤلاء الكتاب جبرا ابراهيم جبرا ، توفيق صايغ ، يوسف الخال ، وفي مصر لويس عوض، الذى نشر مجموعة «بلوتولاند وقصائد اخرى» وعاد في اوائل الستينات ينشر شعرا فيه وزن وقافية ولكنه يشبه في الشكل شعر «الغنائية»أو مقطوعة سپنسر في بعض الاحيان • اما من حيث المضمون فنجد لويس عوض يكتب شعرا في التصوف المسيحي يذكر المرء بشعراء القرن السابع عشر في انكلترا •

اذا امعنّا النظر في شعر الثلاثة الاوائل نجد ما كتبوه مشحونا بصور وايحاءات وتراكيب لغوية عرفوها عن كتب ، واخذت طريقها الى اذهانهم وثقافاتهم ، سواء كان ذلك من خلال دراستهم الادب الانكليزى والاميركي ام من خلال ترجماتهم من تلك الادآب وبخاصة الشعر ، كما فعل توفيق صايغ في ترجمة «رباعيات اربع» لاليوت مع شرح مفصل لتلك القصيدة الكبرى ، او كما فعل في نشر كتاب يحوي «خمسين قصيدة من الشعر الاميركي المعاصر» ، ومسألة الثقافة هذه نقطة مهمة جدا ، فهي ضماناتنا الوحيدة في انهم يعرفون ما يفعلون وانهم لا يعبثون باللغة والتراث كما يتصور الكثير • وهذه الحقيقة هي التي تفرق بين ما يكتب امثال هؤلاء وبين ما يكتبه كثير غيرهم من شعر حر لا يستند الى ثقافة ومعرفة بالاصول، مما يجعل كتاباتهم غثة ، تعافها النفس ، وتعطي بيد متسقطي العثرات مناجل ظالمة ، تريد ان تحصد الف زهرة قبل ان تتفتح • وايماننا بأن الشاعر المثقف يكتب عن معرفة ودراية يجب ان يدفعنا الى تأمل كتاباته بصورة جدية ، وبدون تحيز مسبق •

يقول الناقد جبرا ابراهيم جبرا ، وقد اصدر مجموعة من الشعر الحر بعنوان «المدار المغلق» : الشعر سحر •• والسحر يعتمد على

غوامض تثير النفس وتهزها ، دون ان يحاول المرء استكناهها . وقد يثير السحر اللفظي الذهن ايضا ، دون ان يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة. فالشعر يتصل بالهزة النفسية او الذهنية ، وبالتالي بالدهشة والعجب... ثم : الشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق) بقـــدر مـا يفعل عن طريق الحدس ـ ذلك الحس الداخلي الفجائي الذى يمتاز به الخلاقون ، ويحاولون اثارته في انفس الاخرين بابداعهم .»[٤]

هنا نجد صوتا جديدا لم نألفه في الشعر العربي من قبل ، صوتا يفلسف الشعر لم نسمع مثله في محاولة تعريف الشعر منذ ان قـــال قائلهم : «والشعر ان لم يكن ذكـــرى وعاطفة / او حكمة فهو تقطيع وأوزان» . صوتا يقف على النقيض الاخر من قول قائلهم : اذا الشـــعر لم يهززك عند سماعه / فليس خليقا ان يقال له شعر . فهـــذا الشـــعر الذى يهززك عند سماعه هو الشعر المنبري الخطابي الذى يجب ان يلقي من على المنابر القاء . ولكن كتّاب الشعر الحر يقولـون لنـا ان الشعر يفعل عن طريق اثارة الحدس ،واثارة الحدس تتأتى من القراءة الهادئـة الذكية،بعين مفتوحةوذهن متيقظ .وهذا الرأي يعتمد كثيراعلى نظريةالشاعر الانكليزي تي . اي هيوم المتوفى عام ١٩١٧ ، والذى يقول ان الحدس «ضرب من التعاطف الذهني بوساطته يضع المرء نفسه ضمن شيء مـا ، لكي يتوافق مع ماهو فذ فريد فيه وبالتالي يستحيل التعبير عنه»[٥]والسؤال الكبير هنا هو : كيف يستطيع كاتب الشعر الحر ان يثير في القاريء هذا الحدس ؟ ياتي الجواب مـن هيـوم نفسه . فهـو يقول «على الشاعر ان يبتكر اشكالا جديدة للتعبير على اساس مـن شهوة الدقة ، وهي اكبر محرك للفن . وشهوة الدقة هذه سبيلها الصور والتشابيه الجـديدة او

(٤) الرحلة الثامنة ، ص ٥٠ .

(٥) جبرا ، المصدر السابق ، ص ٦٦ .

التعبير بوساطة المماثلة الجزئية • فالشعر الحر اذن هو تعبير فني عن تجربة لدى الشاعر ، تتميز بدقة باللغة في التعبير ، وتعتمد على اثارة الحدس ، وبالتالي اعمال الذهن فيما نقرأ • وهذا يقود الى العجب ، والعجب حافز على الاستغوار والبحث ، وبالتالي تجديد حس الحياة [٦]•»

هذه قصيدة «امرأة في عاصفة» من مجموعة «المدار المغلق» لجبرا• وربما كانت هذه اقل قصائد المجموعة تعقيدا ، فلنحاول ان نلتمس فيها تطبيقا لبعض مفاهيم هذا الشعر الحر الجديد •

سكون من رماد •
انفاس السماء ،
كالهمسة البحاء ،
بعد الرقاد –
نسيم كالزفير ،
في الرثات من الشجر –
كالصفير ،
في الدروب النائيات ،
في الدروب الدانيات ،
كالنذير رياح ،
في ممرات الجفاف

وفي الغارة الغبراء نخيل ،
يشهق ،
يزعق ، يتلوّى
وغيم الرمال يهمي

(٦) المصدر السابق ، ص ٧٠ •

بالرمال على
عباءة ســـوداء
تطير عن
فستان
احمـــر
وكاحل اسمر
اهربي اهربي
انياب الكلاب
تسيل لعـابا

زجـاج النوافـذ
يصد التراب
امـا الكلاب ؟

وردة حمـــراء
على التراب
سقطت وردة
حمـــراء كالفم

ومن السحاب اعصار
يمجّ الغبـــار
ويعـــوى
بحلق اجش
برّاق النياب

حتى ـ
تسقط
قطـــرة
مـــن طـين
مـــن مـاء
مـــن مطـــر
قطـــرات
مـــن مطـــر
تزلـــق
كالكـــرات
عـــلى
عبـاءة
ســـوداء
احـــاطت
بفـــم
كالجـــرح
أحمـــر
اهربي اهربي
كلابنـــا تشهق
تشبق
للفـــم الاحمـــر
والكاحـــل الاســـمر
في المطـــر الاســـمر

هذه القصيدة تصدم القارىء الذى تعود الشعر التقليدي ، حتما .
وربما كان اول اعتراض هو لماذا تقسم القصيدة الى هذه المقطوعات ولا

تكون متصلة الابيات • والجواب هو ان هذه القصيدة صورة ويجب ان تتذكر ان جبرا رسام بارع وربما كان رساما قبل ان يكون شاعرا • والذى اتيح له مشاهدة رسوم هذا الرجل يستطيع ان يتذوق شعره وكتاباتـــه النقدية بصورة افضل • هذه الصورة ـ القصيدة تذكّر المـــرء بشعر الصوريين أو « الايماجيين » وهم فئة من الشعراء الانكليز والفرنسيين كانوا يكتبون في الحقبة التي سبقت الحرب الاولى وعاصرتهـا ، ومنهم هيوم ، مالارميه ، واليوت نفسه في قصائده المبكرة ، واميلي دكنسُن في بعض قصائدها • لقد استساغ الذوق الاوربي هذا النوع من الشعر منذ زمن طويل • ولكن المذاهب الفنية والفكرية ـ ما عدا السياسية منها ـ تصل بلادنا عادة بعد ثلاثين الى خمسين سنة من ظهورها في بلاد الغرب • ولذا كان لزاما على الفنان والناقد ان يشرح ظروف انتاجه واصوله الفكرية قبل ان يتوقع استساغة من الجمهور • وهـذا بالضبط ما بدأ يحدث منذ اواخر الخمسينات بالنسبة للشـعر ، وبالنسبة للمسرحيـة الحديثة ، والموسيقى والرسم كذلك • فما الذى يجده القارىء في هـذه الصورة ـ القصيدة ؟ انه يجد فيها تركيبا موسيقيا فيه تناغم وفيه ترتيب ولكن ليس فيه رتابة اللحن الواحد • فهذا التركيب يبدأ بسكون قوامه رماد ، وهـذا هـو السكون الذى يسبق العاصفة • والمقطع الثاني هو بداية العاصفة بنسيم لا كالنسيم «عليل» بل هو زفير في رئات الشجر الجافة، وهو صفير كما تمر الريح بين القصب الجاف فتحدث صفيرا • وهذا النسيم الحار يتجمع في الدروب النائيات وفي الدروب الدانيات فينقلب رياحا هي النذير بالعاصفة • وهنـا لابد ان نلحظ ان في القصيدة «حركة» من اعلى الى ادنى ، مـن السماء حتى الارض مرورا بالنخيل ، وهو شجر عال ، فاجأته غارة عفراء متربة فراح يشهق كأنفاس السماء البحاء ، وراح يزعق ويتلوى بفعل العاصفة • وخلال ذلك كله نسمع اصواتا متصاعدة في شدتها ، تبدأ مـن سـكون فتصبح انفاسا ، ثم همسة ، ثم نسيما ، ثم زفيرا ، ثم صفيرا ثم رياحا ثم

غارة عفراء ، وهو هبوب العاصفة ، وهذه كلها اصوات • والشـاعر هنا لايصف الطبيعة لذاتها بل انه يرى في الطبيعة انسانا يقع عليه مـن الظواهر الطبيعية أثر • فنجد المرأة الملفوفة بعباءتها السـوداء ، وهـذا انحدار بالحركة من النخيل الى قامة المرأة المتصبة فغيم الرمال يهمي كما يهمي المطر من الغيم • والعباءة المتطايرة تكشف عن فستان احمر وكاحل اسمر وكلاهما رمز الشهوة ، تعرّت فسالت لها انياب الكلاب الشبقة ، فأين المفر من الكلاب الشبقة ، وهل يصدها زجاج النوافذ الذى يصد التراب ؟ وتستمر الحركة الى اسفل حتى تسقط الوردة الحمراء عـلى التراب • ولكن العاصفة تشتد وتعوي فتثير عواء الكلاب • ويبدأ المطر «بالسقوط» قطرة قطرة ، تنزلق كالكرات • كل هذا والمرأة ماتزال تحت تأثير العاصفة ولابد لها من الهرب •

فهذه القصيدة تعتمد على الصورة والصورة تعتمد على تعابير دقيقـة ومفردات تقذف على الورق كما تقذف الالوان بضربات الفرشاة ، ولكن كل ضربة في مكان مدروس فتكون النتيجة الاجمالية هي هـذه الصورة التي تثير الحدس والتساؤل : لماذا قذف الشاعر بالمرأة وسط هذه العاصفة ولماذا جعلها في مازق تجاه الكلاب الشبقة ؟ هنا معنى الاثارة وهنا يفعـل الحدس فعله متلمسا الاجوبة من انماط في السلوك البشري تكون معرفة القارىء بها معتمدة على مدى معرفته بالحياة ، وهذا الحدس والتساؤل قد يثير صورا اخرى في ذهن القارىء قد تبعث على العجب وقـد تؤدي الى فهم اعمق للطبيعة وللبشر • فاذا استطاع الشعر ان يفعل هذا في القاريء فأن استثارة الذهن ليس بالانجاز الهين •

واذا جئنا الى شعر المرحوم توفيق صايغ وجدنا تعقيدا من نوع قد يبعث فينا شيئا من الخوَر • فأول ما يلمس القاريء في توفيق صايغ انه ازاء رجل يعرف الكتاب المقدس ظاهره وباطنه • ولست أدري كم من دارسي الادب

يعرف هذا الكتاب الذى كان العمود الفقري للادآب الاوربية في شتى عصورها . الم تكتب التوراة والانجيل في هذا الجزء من العالم ؟ اليس الحري بأبناء هذا الشرق الاوسط ان يعوا انتاجا ذهنيا هو من نبات هذه البلاد ؟ فبغض النظر عن كونهم مسلمين أو مسيحيين ، لابد للمثقفين في بلادنا ان يعرفوا الكتب السماوية الثلاثة معرفة جيدة . وتوفيق صايغ ، اضافة الى معرفته بالكتاب المقدس والادبين العربي والانكليزي ، نجده يترجم الى العربية قصيدة اليوت الثانية الكبرى بعد «الارض اليباب» وهي «رباعيات اربع» . لست ادري مدى فهم القارىء العربي لهـذه القصيدة اذا كان لا يعرف الاصل الانكليزي . فهذه نقطة لم اتحقق منها الى اليوم . ولكن الشرح الذى يقدمه توفيق للقصيدة لابد منه لفهم النص، والقصيدة والشرح عملان في منتهى الدقة والتركيز . وهنا ينهض سؤال كبير ثان: ماقيمة الشعر الذي يخفق في الايصال ؟ ماقيمة الشعر الذي يستعصي على الفهم ؟ والجواب هو ان على القارىء ان يشحذ قابليته عـلى الفهم ، وليس هذا بعسير ، ولكنه يتطلب جهدا . فاذا كنا لا نرضى لهذا القبس الالهي ان يخبو فينا فعلينا ان نتعهده بالرعاية دائما ، وسنجد ان هـذا الجرم الصغير يحتوى العالم الاكبر ، وتلك معجزة خلق الانسان .

دراسة توفيق للشعر الانكليزى والاميركي وترجمته منها حقيقـة يجب الا تنسى عند قراءة شعره الحر بالعربيـة . فالشعر عنده معـاناة للحياة ، وهذا معنى الاصالة . والشعر عنده فن مـن فنون القول يقلق القـاريء ، وهـذا معنى الابداع . فهو يكتب شـعرا دينيا في التصوف المسيحي ، لا عهد للعربية الحديثة به ، وربما لم يعرف في هذ االشرق العربي منـذ أيام (مار أفرام السرياني) الذي لم يترجم الى العربية الا مؤخرا . يجـد القارىء لشعـر توفيـق الديني اصداء من الشاعـرين الانكليزيين جورج هربرت وريتشارد كراشو وهما من شعراء القـرن

السابع عشر . ويجد فيه كذلك بعض ملامح وليم بليك وهو من الممهدين للحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر. والاصداء هنا مبعثرة ، والاشارة ليست بالغة الوضوح ، وكأن في ذهن توفيق ما يقول له ان المسيحية ظهرت في بلادنا فحري بنا ان نصطنع لغتها الاصلية . في مجموعته الاولى «ثلاثون قصيدة» نجد توفيق يعالج فكرة النفي - وحملتها فانا المسيح يجر في المنفى صليبه - معالجة دينية . ويجب ان نذكر ان الشاعر فلسطيني يحس انه منفي خارج بلاده، يحمل صليب العذاب والمعاناة التي تذكر عارف «مزامير داود» بمعاناة المسيح . ففي اول قصائد المجموعة نقرأ :

اناتك ، لا تبلل جراحي
وابعد الخل عني
سياط جلاديك كفتني ،
محبي معذبي ، الا تكفيك ؟ .

وفي قصيدته الطويلة «بضعة اسئلة لأطرحها على الكركدن» يعالج توفيق ماساة الفرد الاصيل في سعيه نحو الحب ، ومن خلال ذلك يطرح اسئلة مقلقة حول مصير الفرد وحول قيمة سعيه في الحياة وحول منتهاه ، كل ذلك في جو اسطوري هو جو الكركدن الفرد الاصيل الغريب :

في فجرنا الاولي
في موكب التسمية ،
والجحافل تسري
امام المنصة ،
وكل حيوان كالمستعرضين زوجان ،
تقدمت الموكب
من غير قرين ،

والكل مكتمل مكتف
يمشون بخطو موحد ،
قدتهم وحيدا
كالقرن في وسط رأسك
مهرولا قلق الخطى
تفتش ، بالعينين بالنشيق ،
على المتعذرة الوجود حتى
في جنـة العـلاء

* * *

في الفجر الكبير
في الموكب الشامل
وحدك والاله الوحيدان

وجود الكركدن هنا هو وجود الفرد غريبا كصالح في ثمود • فهو لا قرين له والكل مكتمل بالقرين مكتف به. وهذا الحيوان الاسطوري بحاجة إلى قرين، فهو يبحث بكل جوارحه عنها «بالعينين بالنشيق» وهذه المتعذرة الوجود تصبح فيما بعد «العذرة» او فكرة النقاء والطهر • وهي اذن متعذرة الوجود حتى في جنة العلاء • الاشارة الى «موكب التسمية» في اول القصيدة هي اشارة الى بداية خلق الخليقة في سفر التكوين وبحث الانسان الفرد ـ الاسطورة عن العذراء هو بحث الاله الفرد عن العذراء « فتّش في كل زاوية ـ وارتاح اذا وجدها وتبدّل • « واذ وجدها » أرادها حبا له فكانت الحبيب ـ وأماً ـ فنبيته تسـعة شهـور ـ وولدته كما شاء «وهذه اشارة واضحة الى ميلاد المسيح ، الاله ـ الفـرد من العـذراء ـ الام • يؤكد هذا اشارة تالية الى «السنون الثلاث والثلاثون ـ أأطول في عمـر الاله ـ من الساعات في عمرك ؟ » ومعروف ان المسيح عاش ثلاثا

وثلاثين سنة •

لا يَسَع المفسر ان يستغرق في الشروح والاشارات ، ففي ذلك تجاوز على ذكاء القاريء وثقافته • بل خير المفسرين للشعر الحر هو من يكتفي باشارات قليلة رئيسة ليترك القارىء بعدها يستغور القصيدة ويمعن النظر فيها ، ولسوف تقوده كلماتها الى عالم عجيب في غناه ، وصور بالغة التعقيد اشبه بالأيقونات اللفظية ، يحس القاريء بعد كل سفرة في مجاهلها بانه قد عاد من الاستغوار والكشف بجنى ثرّ •

من اخر ما نشره يوسف الخال من الشعر الحر قصيدة «علامات الازمنة [٧] وأكاد أقرأ في العنوان «علامات قيام الساعة» ففي هذه القصيدة، كما في ديوانه (البئر المهجورة) يعالج الشاعر مسألة العنّة الروحيه والضياع والاحساس باللاشيئيّة لدى شعب بأكمله راح يضرب في فيافي الضياع منذ نكبتنا الاولى بفلسطين • يوسف الخال من كتّاب الشعر الحر وقد اهتم بالادب الانكليزي والاميركي وترجم منه ، وربما وجد في باوند شاعرا يشير الى علامات الطريق الشعرية لديه • وفي شعر يوسف الخال أصداء غير واضحة المعالم للشعراء الانكليز خصوصا تلك الأصداء الدينية المسيحية التي تذكرنا بشعراء القرن السابع عشر الانكليز • وكما هي الحال لدى توفيق صايغ في اغترافه من الرموز المسيحية والاساطير نجد يوسف يعود الى هذه في منابعها الشرقية ، ولذا لم يكن اثر الشعراء الانكليز في شعره اكثر بكثير من مرشد ومسافر سبقه على نفس الطريق، وبهذا المعنى تكون الاصالة في شعره • ففي «علامات الازمنة» اجد مشاعر ما بعد النكسة لدى الانسان العربى الذى تنبه مجددا الى حاله وراح يستغور ويبحث في المشكلة القديمة الجديدة «اعرف نفسك» • فمن نحن ؟ سؤال في منتهى الخطورة والقسوة ، لا اقسى منه سوى

---

(٧) مجلة شعر البيروتية ، العدد ٣٦ / خريف ١٩٦٧ / ص ٧ ـ ٨ •

الجواب اننا «لا نحن» وقد يقول داعية الشعر الملتزم سياسيا أو غوغائيا ان هذه القصيدة «انهزامية» والواقع ان القصيدة تستغور معنى الهزيمة بشجاعة لا تضارعها سوى شجاعة نزار قباني في «هوامش على دفتر النكسة» ولعل انطلاق نزار في هذه القصيدة غير المتوقعة من شاعر (طفولة نهد) ابلغ ايضاح في ان الشعر ، كل الشعر ، ملتزم . ولكنه ملتزم للانسان قبل ان يكون ملتزما للسلطان . فنزار هو القائل : شعرت بشيء فكوّنت شيئا / بعفوية دون ان اقصدا . وهذا ينطبق على (طفولة نهد) كما ينطبق على «الهوامش» وهكذا يوسف الخال ينطق بما يحس به ، مخلصا ، وصريحا شجاعاً :

نجلس على رؤوس اصابعنا حالمين برؤوس الاشجار
حالمين بالقرون القاحلة .
نمسك الشمس بشعاعها . تفلت . تقع . لا يسلم الاالفضاء
كمثل راحة اليد ،
تلك التي تمسح .
تلك التي تجوع الى اللمس حين لاتصفق ، ولا تضرب ،
لا تنقبض على ثأر

* * *

وعند الظهيرة ، لا أحد . لان ظلّنا تبتلعه اقدامنا . يصعد
الى العلاء نظيفا ككسرة خبز .
ومع اننا لا ننتصر الا ان الهزيمة تنطوي تحت علمنا
الابيض المعزول
وكالزبدْ نطفو . لا نحن ، بل شيء كنّاه بين قوسين .
ولم يفهمه احد .
لكنه كان كالنبوة ، قاطعا ومديدا كالريشة .

كان كالندم ، لا ينجي من السقوط ، عاقرا ومسحوقا
تحت •

من الظلم ان يقتطف الدارس اقتطافا من الشعر الحر ، فالعدل ان تسرد القصيدة كلها • فهنا المقاطع تتشابك لتعطي الصورة النهائية • ولكني هنا اريد الاشارة الى ناحية واحدة يسعفني منها هذا القدر من القصيدة • فكما في (البئر المهجورة) كذلك هنا نجد الشاعر يسوق الفكرة عن طريق سلسلة من الصور ، وهذا هو الاساس في شعر الايماجيين الذين منهم باوند واليوت • فالاسلوب هنا اذن متأثر ، والشكل ، ولكن الروح أصيلة • فنحن نحلم «برؤوس الاشجار» اى اننا نمد ايدينا ، بالخيال ، الى مالا نستطيع ان نصله ، بالخيال • واحلامنا تجتر الماضي اجترارا وهي قرون قاحلة اذا احترمت لذاتها ، لان العيش في الواقع والحاضر هو العيش • ونحن «نمسك الشمس بشعاعها» مثل قبض الريح ، يذهب الريح والشعاع وتبقى القبضة • وهي قبضة تريد ان تضرب وتثأر • «وعند الظهيرة» تكون قسوة التجربة وبوتقة الاختبار» والناتج «لا احد» لاننا مشدودون بالارض ، لانستطيع حراكا • واذا تحركنا فكالزبد نطفو ، لاننا «لا نحن» واقعا ، بل «شيئا كنّاه بين قوسين» سابقا ، لا يفيدنا الان ، ولا ينجينا من السقوط • هذا الشيء الذي «كنّاه» لم يفهمه احد ولذلك «سقطنا» لان الارض «لم تلد احدا» فالشمس «لم تغير سيرها» ولا نحن غيّرنا مسيرنا ، بقينا نجترّ الماضي ونعيش فيه ولم نحوله الى حاضر قادر على العطاء والبذل فغدونا «كالقصب الاجوف تيبس اوراقه فيزداد رنينا مع الريح •»

هل هذه قصيدة سياسية ؟ نعم ! اذا كانت السياسة هي ان يسبر المرء غور نفسه ويحاول فهمها تجاه من حوله • وهذا القصب الاجوف الذى يزداد رنينا مع الريح ، الا يدفعنا الحدس الى ان نرى فيه كتابة

عن جميع الخطب السياسية في الربع القرن الاخير من ضياعنا ؟ وهذا الشيء الذى «كناّه بين قوسين» هو «كالصقر» طير عظيم جميل ، ملك الطيور ، ولكنه «لا يصلح للذبح / لحمه كالقوس المشدود لا يؤكـل» فهل نبقى نتفاخر بذلك الشيء الذى «كناّه» وننسى اننا «عند الظهيرة لا احد» ؟ •

هل خطر ببال احد من ساستنا ان يقـارن اسـتخدام الصهيونيين لماضيهم باستخدام العرب لماضيهم في صراعهم الراهن ؟ هل ان الماضي لدى اليهودي البولندي والروماني والاميركي والالماني جعل منهم جميعا «شيئا» يشبه «الشيء» العربي ذا الماضي الذى يفوق ماضي اولئك جميعا في خدمة الانسانية وهديها في ظلام القرون الخوالي ؟

ان كل اعادة قراءة لهذه القصيدة تدفعنا الى الحدس بطبقات جديدة من المعنى تسوقها هذه الصور العديدة والتشبيهات والكنايات ، كأروع ما تستطيع فعله قصيدة صورية ، وفي هذا عرض جديد لقابلية اللغة العربية على مواكبة التطور وايصال المعاني •

بحكم كون مصر أسبق البلاد العربية الى الاتصال بالغرب والأخذ عنه في ميادين شتى ، فقـد ظهـر بمصر شعراء تأثروا بمختلف الاداب الغربية ومنها الادب الانكليزى • وربما كانت جماعة «الديوان» وشعراء كالعقاد وعبدالرحمن شكري بعض من تأثروا بالصور والأخيلة الشعريه عند الشعراء الانكليز • وقد نشأت شبه مدرسة شعرية في مصر فـي الثلاثينات اتخذت من «الكنز الذهبي» وهـو ترجمـة كتاب بولگـريف The Golden Treasury مرجعا لمختارات من الشعر الانكليزى • ويظهر ان هـذه الجماعة استهواها بصورة خاصة شعراء المدرسـة الرومانسية الانكليز الى حد ان البعض وجد ما يبرر قوله ان «كروان» العقاد مقتبس من «قبّرة» شلي • الحديث عن هذا النوع من الاثر لا يدخل ضمن

حدود هذا البحث ولكن ما كتبه لويس عوض من شعر ابان الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وهو نزر يسير ، والقصائد التي نشرها في الستينات بعنوان «الشطحات أو مكالمات الصوفي» و «ثلاث سونيتات» هي كتابات شعرية جديرة بالاهتمام . فلويس عوض درس الادب الانكليزى في كمبردج وبعدها في پرنستن بأميركا وترجم من اوسكار وايلد وشلي واستهوته اسطورة بروميثيوس سواء في شعر شلي او بصورة اوسع كما في موضوع اطروحته . ولذا فمن المشروع ان يبحث الدارس عن آثار الشعراء الانكليز ، في ما كتب من شعر بالعربية . يهمني في هذا المجال «الشطحات» فرغم ان هذه لم تكتب بأسلوب الشعر الحر ولكن بأسلوب اقرب الى مقطوعة سپنسر ، وهي موزونة مقفاة ، نجد فيها اصداء واضحة لاكثر من شاعر انكليزى ممن يكتب في التصوف المسيحي أو في شعر التقوى . و «المكالمات» قصيدة في ثلاثة اجزاء هي اللاهوت والناسوت والخلاص ، وفيما يلي مقطوعة من الجزء الاول(٨) :

وهذا اس مملكتي ، وهذا سرّ كثلكتي :
يد العذراء قد قبضت على مفتاح مملكتي
صليب الحب مشنقتي ! دنت بالحب تهلكتي
ختمت الرحلة الكبرى وما استوفيت معركتي
وافعى اليأس في نفسي وروحي جدّ منهكة
فيا سيدة الفيروز يا غوثي ومدركتي
خدمتك دون اشراك ، فما نفسي بمشركة
وحق الليل ان ارخى وحق العين ان بكت
شفيعي أنت في الدارين منقذتي ومهلكتي

من حيث الشكل نجد هنا مزجا طريفا بين وزن مقطوعة سپنسر

(٨) مجلة حوار البيروتية ، العدد ١٠ / ايار – حزيران ١٩٦٤ / ص ٣٥ .

وبين وزن الهزج في العربية ، فالوزن هنا «مفاعيلن» تتكرر اربع مرات في البيت • ومن جهة ثانية يمكن تقسيم كل بيت الى ثمانيـة عشـر مقطعا لفظيا تشكل تسعة أوزان من الوزن «الايامبي» يتخلل بعضها احيانا أوزان «التروكي •» هذا المزج بين الوزنين وارد في الانكليزية اذا حتّمـه اختيار الكلمة المناسبة •

والاوزانالتسعة في كل بيت تتكرر في الابيات التسعة مـن كل مقطوعة • ورغم ان البيت التاسع والاخير في كل مقطوعة يلتزم نفس الوزن في الابيات السابقة ولا يزيد عليها كما هو الحال في مقطوعـة سبنسر ، الا ان هناك وجها اهم للشبه بين هذه المقطوعة ومقطوعـة سبنسر من حيث ان البيت الاخير في الحالتين هو نوع من الاستنتاج او الذروة التيىسعى نحوها البناء في الابيات الثمانية السابقة •

ومن حيث المضمون ، نجد لغة التصوف المسيحي تذكرنا ، مـرة اخرى ، بقصائد جورج هربرت ورتشارد كراشو من جهـة وروحيـة الكاردينال نيومن وقصائد هوبكنز من جهة ثانيـة • فهـذا الانعطاف الشديد نحو الكثلكة نجد شبيها له عند نيومن كنتيجة لأزمـة فكريـة معينة ، كما نجد جزالة اللغة وصعوبتها في قصائد هوبكنز مرآة لعواطفه اليسوعية التي تحرم عليه لذائذ الحياة الدنيا باعتباره من قسس هـذه الكنيسة • ومـرة ثانية ، كما في حالتي توفيق صايغ ويوسف الخال ، نرى لغة التصوف وعاطفة الدين من خلال اطار شرقي بحت ، لا يتضح فيه اثر الشعراء الدينيين الانكليز الا من حيث ان هؤلاء سبقوا للنظم في هذا المجال ، ولا يستبعد ان الدكتور لويس عوض كان فـي ذهنه شـعر اكثر من واحد من هؤلاء الشعراء الانكليز وهو يكتب مقطوعاته الصوفية مثل انشاد «دن» المقدسة وكذلك بعض الشعر الديني فيالعصر الفكتوري، ولكن تأثيرهم اشبه بتأثير الروافد الثقافية التي تصب في الذهن المتفتح •

الكويت ، ١٩٦٨

والاس ستيفنس «صباح الأحد»

قصيدة حديثة في ميزان النقد والشرح

فضفضة الرداء ، وفطور متأخر
من قهوة وبرتقال على اريكة مشمسة ،
وحريّة ببغـاء خضراء
على بساط تجتمع لتبعثر
من القربان القديم صمته المقدس •
تسرح بفكرها قليلا ، فتحس بعتمة
التجاوز من تلك الفاجعة القديمة ،
كما يعتّم الهدوء بين اضوية الماء •
البرتقال حريف المذاق والجناحان الاخضران البراقان
تبدو اشياء تسير في جنّاز ،
تمور عبر امواه شاسعة ، دونما صوت •
النهار كأمواه شاسعة ، دونما صوت ،

ركدت لتمر عليها قدماها الحالمتان
عبر البحار ، الى فلسطين الصامتة ،
مملكة الدم والضريح •

* * *

لماذا تمنح عطاءها للموتى ؟
وأيّ الوهية هذه التي لا تجيء
الا في الظلال الصامتة والاحلام ؟
الا يسعها ان تجد فيما تبعثه الشمس من مشاعر ارتياح ،
وفي الفاكهة حريفة المذاق والأجنحة خضراء البريق ، أو
في أي بلسم أو جمال أرضي ،
اشياء يُحرص عليها مثل فكرتنا عن الجنّة ؟
على الالوهية ان تستقر داخل نفسها :
زعازع مطر ، او مشاعر ساعة الثلج المتساقط ،
احزان في الوحدة ، او تشوّفات لا تكبت
عندما يزهر الغاب ، عواطف عاصفة
على طرق مبلولة في ليالي الخريف ،
جميع اللذات وجميع الالام ، ذكرى غوارب الصيف وغصون
الشتاء •
هذه هي المقاييس المقدّرة لروحها •

* * *

جوبتر في عليائه ولد من غير طينة البشر •
لا أم ارضعته ، ولا أرض جميلة اكسبت
عقله الخرافي تصرفّات مشذبّة •
كان يتجول بيننا كمليك يتمتم ،

مهيبا ، يتجول بين رعاته ،
حتى تضافرت دماؤنا ، البكر ،
مع السماء ، فعادت بمكافأة تشتهى
لم تفت ملاحظتها ، في شكل نجم ، حتى على الرعاة •
هل يخفق دمنا ؟ أم أنه سيصبح
دم الفردوس ؟ وهل ستغدو الارض
هي كل الفردوس الذى سوف نعرف ؟
ستكون السماء وقتها اكثر مودّة منها الان ،
شيئا من الجهد وشيئا من الالم ،
وتأتي في المجد بعد الحب المقيم ،
ولا تعود مجرّد زرقة فاصلة لا مبالية •

* * *

تقول «يكفيني ان الطيور المستفيقة ،
قبل ان تطير ، تختبر حقيقة
المرج الضبابية ، بتساؤلاتها العذبة ،
لكن عندما تذهب الطيور ، ومروجها الدافئة
لا تعود ثانية ، فساعتها ، اين يكون الفردوس ؟ »
لا يوجد مكان تغشاه النبوّة ،
ولا وهم قديم من اوهام القبر ،
ولا عالم سفلي ذهبي ، ولا جزيرة
غنّاء ، حيث تعود الارواح الى مغانيها ،
ولا جنوب صنعته الاحلام ، ولا نخلة غمامية
قصيّة على تلول السماء ، استطاعت ان تدوم
كما تدوم خضرة نيسان ، أو أنها ستدوم

مثل ذكراها عن الطيور المستفيقة ،
أو شهوتها للصيف والمساء ، يكللّه
السنونو وهو يجمع جناحيه •

* * *

تقول «ولكن برغم قناعتي ما زلت احس
بالحاجة الى نعيم لا ينضب •»
الموت أمّ الجمال ، لذلك فمنه ،
وحده ، سوف يأتي تحقيق احلامنا
ورغباتنا • ولو انه ينثر أوراق
الدمار الاكيد على دروبنا ،
دروب تعانق الحزن الممض ، دروب عديدة
صدح النصر فيها بأناشيده الرنانة ، أو همس
الحب فيها همسة من حنان ،
فهو يجعل الصفصاف يرتعش في الشمس
لصبايا اعتدن الجلوس والتحديق
في العشب المتكسّر تحت اقدامهن •
وهو يجعل الصبيان يكدّسون أول الجَنَى
على طبق مهمل • تذوق منه الصبايا
ثم يندفعن في فورة بين الاوراق المتناثرة •

* * *

الا يوجد تغيّر بالموت في الفردوس ؟
الا تسقط الفاكهة الناضجة أبداً؟ أم ان غوارب الغصون
تنوء دائما بحملها في تلك السماء الكاملة ،
لا تتغيّر ، رغم انها مثل ارضنا الفانية ،

ذات انهار مثل انهارنا تبحث عن بحار
لا تجدها أبداً وشواطيء منحسرة مثل شواطئنا
لا تتلامس أبداً بخفقة بكماء ؟
لِمَ ينتشر الاجّاص على تلك الضفاف
وتعبق الشواطيء بأريج الخوخ ؟
من اسف انهم يلبسون الواننا هناك ،
نسيج أماسينا الحرير ،
ويداعبون اوتار معازفنا البلهاء !
الموت امّ الجمال ، غامض ،
في صدره الملتهب نصنع
أمنّا الارض التي تنتظر مؤرّقة .

* * *

حلقة من الرجال ، تتثنّى في هياج
سترتّل في نشوة في صباح صيف
ترانيم عاصفة تسبّح للشمس ،
لا كأله ، بل كما لو كانت الها ،
عارية بينهم مثل نبع بدائي .
ترانيمهم ستكون من ترانيم الفردوس ،
تصدر عن دمائهم ، ترتدّ الى السماء ،
وسوف تسلّل الى ترانيمهم ، صوتا فصوتا ،
البحيرة الهوجاء حيث يبتهج ربّهم ،
والاشجار ، كمعزف ، والتلال ذات الصدى ،
تتجمّع في جوقة تمتد الى المدى ،
سوف يدركون حقا الرفقة السماوية

لرجال فانين وصباح صيف ،
من اين اتوا واين سيذهبون
سوف ينشّ عنه الندى على اقدامهم •

* * *

تسمع فوق صفحة ذلك الماء دونما صوت ،
مناديا ينادي : « ذلك الضريح في فلسطين
ليس رواقا فيه أرواح تنتظر •
انه قبر يسوع : الراقد هناك» •
نحن نعيش في فوضى من بقايا الشمس ،
في تابع قديم ذي نهار وليل ،
في عزلة جزيرة ، دونما راع ، حرة ،
في تلك الامواه الشاسعة ، لا مفر منها •
تجوب الغزلان في جبالنا ، وطيور السلوى
ترسل حولنا زعقاتها التلقائية ،
وينضج التوت في الفيافي ،
وفي المساء ، أسراب الحمام المتناثرة
ترسل هَيْنَمات غامضة وهي تغوص
نزولا في العتمة ، على اجنحة منشورة •

قصيدة «صباح الاحد» هي من اشهر واهم ما كتب الشاعر الامريكي والاس ستيفنس (١٨٧٩ - ١٩٥٥) • فبالرغم من ان هذه القصيدة هي من بواكير شعره فانهاقد جلعت منه «شاعر الشعراء وشاعر النقاد» حتى في هذه الايام ، واكسبته اتباعا مثل اتباع اليوت في العشرينات من هذا القرن • ففي ١٩٢٩ قال عنه الناقد الامريكي الن تيتانه اكمل شعراء

هذا العصر ... وانه شاعر صعب المنال ، وسيظل هكذا صعبا الى الابد.[1]

كانت بداية ستيفنس في ممارسة الشعر بداية خجولة . نشأ ابنا لمحام في بنسلفانيا ، وتعلم في هارفرد اربع سنوات حتى تخرج في ١٩٠٠ ، وكان يخطط للذهاب الى باريس ليستقر فيها ويمارس الكتابة ، وهو من هذه الناحية يمثل روح العصر لدى المثقف الامريكي الذي يمثله جيمس واليوت وباوند : رغبة في الاغتراب والعودة الى الاصول الثقافية الاوربية ، حيث باريس ينبوعها الذي يغرف منه العطاش . ولكن ستيفنس لم يلبث ان استهواه القانون فعاد الى مهنة ابيه وسلك في العمل لدى شركة تأمين بقي فيها حتى وفاته ، بعد ان اصبح نائبا لرئيس تلك الشركة ، واعتذر عن اسمى التكريمات الادبية ومنها دعوة هارفرد ليكون فيها استاذا للشعر ، وهو منصب نعم به اليوت من قبله .

يخبرنا مورس الذي قدّم لمجموعة شعرية نشرها بعد وفاة الشاعر بان بواكير قصائد ستيفنس المسجلة تعود الى ١٩١٣ ، عندما كان ينشر تحت اسم مستعار «بيتر باراسول»[2] . لقد ارسل ستيفنس مقطوعات شعرية الى هاريت مونرو مؤسسة مجلة «شعر» في شيكاغو ورائدة حركة التجديد في الشعر الغربي عموما .غير ان المقطوعات وصلت متاخرة بالنسبة الى عدد خاص عن الحرب العالمية الاولى . ولكن مونرو اعجبت بتلك المقطوعات ، فاعادت تنظيم العدد الخاص لتنشر اربعا منها لهذا «المتمكن من ايقاعات جميلة وغريبة[3] .

تقول مونرو ان لها فضل تقديم هذا الشاعر الى القراء وخصوصا لانها نشرت الصورة الاولى لقصيدة «صباح الاحد» في عدد تشرين الثاني

---

(1) Tate, Allen, "American Poetry since 1920", **Bookman** LXVIII, (January 1929), p. 403.

(2) Morse, S.F., **Opus Posthumous,** N.Y. 1957, preface and p. 3-6.

(3) Monroe, Harriet, **A Poet's Life,** N.Y. 1938, pp. 342-3.

١٩١٥من المجلة • يرى ستيڤنس ان «الشعر ليس لغة الشعر بل الشيء ذاته حيثما يمكن ان يكون»(٤) • ومن هنا نجد ان فكرة الشاعر عن الشعر تتصل بأسلافه المجددين وعلى رأسهم وولت وتمن • ومن ناحية ثانية فهي تتسق مع الرغبة العامة في التجديد في مفهوم الشعر التي بدأت بمقدمة وردزورث في «قصائد غنائية» في طبعتها الثانية في ١٨٠٠ ، وتتماشى مع مساعي باوند واليوت • ويمكننا القول كذلك انها فكرة تنسجم ومفهوم الشعر لدى آخر الرومانسيين الانكليز ، أي • ئي • هاوسمن الذى قال في محاضرته الشهيرة في ١٩٣٣ «الشعر اسما وطبيعة» انه لا يستطيع تعريف الشعر اكثر مما يستطيع كلب الصيد تعريف الجرذ •• كلاهما يدرك الشيء حين يراه • يقول ولارد ثورب انه «بين ١٩٢٠ – ١٩٥٠ كان ستيڤنس اكثر الشعراء استجابة لدعوة باوند الى التجديد في دقة متعمدة في تجلياته ونظراته ووسائل تعبيره التي كانت مهمة جديدة ••• الا ان سنوات مضت قبل ان يستطيع قراؤه ان يفهموا شعره وان يتلذذوا ويجدوا المتعة فيما يقول • فنظرة هذا الشاعر الى الانسان تغاير نظرة معاصريه • فهو لا يعبر عن اي أسف لضياع تقليد من التقاليد ولا لانهيار العقيدة الدينية ، ومعاصروه يحزنون لهذا التحول ، ولكن ستيڤنس مسرور به»(٥) •

ان الصعوبة في شعر ستيڤنس التي اكثر النقاد الحديث عنها هي صعوبة شاعر فيلسوف يشرح الافكار التي لا تتجلى مفاهيمها ولا تتضح الا تدريجيا ، لانها تتصل بطبيعة الواقع والخيال ، وبالعالم الذى يخلقه خيال الشاعر ••مفهوم الواقع ومفهوم الخيال عند ستيڤنس يقتصر عليه دون

(4) Morse, Op. cit., p. XIV.

(5) Thorp, Willard, American Writing in the Twentieth Century. Harvard University Press, 1960. 431-59.

سواه ولو انه يذكرنا قليلا بمفهوم الخيال لدى كولردج في ذلك الفصل الرابع عشر من «سيرة ادبية» Biographia Literaria •

ولكي يؤكد ستيڤنس على ان عالمه يختلف عن مدلول الكلمة الانكليزية World فقد اختار له كلمة Mundo بأصلها اللاتيني العريق • لقد اختار ستيڤنس كذلك كلمة Fiction لتقارب ما تعنيه كلمة Imagination عند حديث كولردج عن الخيال ، ولكنه عند ستيڤنس خيال اسمى Supreme fiction • العالم لدى ستيڤنس هو خيال اسمى ، وهو اذن عالم يختلف عن عالم معاصريه ، لان الشاعر لا يقدر على الانتشاء بعالم المحسوسات ، بل باللون والضوء والموج والسحاب والزهر والروائح • وهو في سعيه من اجل النظام في عالمه يجرد نفسه ويجرد الواقع ، وتحت تأثير الخيال يخلق ما هو غير واقعي مما هو واقعي ، فتصبح الملموسات مجردات •

بمثل هذا المقتَرَب يجب أن أقدّم الشاعر وقصيدته الى قراء العربية ويجب ان اسارع للاعتراف بأن هذه حماقة ترددت طويلا قبل الاقدام عليها • فاذا كان الشاعر قد اكتسب بهذه القصيدة وسواها مثل هذه السمعة في الغموض والصعوبة في لغته الاصلية فكيف سيكون الحال عند ترجمة القصيدة الى لغة غير أوربية تجعل المترجم يتعذب بين شهوة الدقة في النقل لغة وتراكيب ، وبين حرصه على سلامة اللسان العربي وميله الى الاغراق في طلاوة الاوصاف ، والمزاج العربي مازالت تستهويه الغنائية في الشعر في المقام الاول ؟ ثم هناك الناقوس الذى يرنّ في كياني منذ ان اطلقه شلي عندما قال ان ترجمة الشعر شيء محال • ولكن عذري هو العودة الى ما قاله الكاتب العربي القديم «ما كتب امرؤ كتابا في يومه الا قال في غده : لو قيل هذا لكان احسن ، ولو قيل ذاك لكان يستحسن ...» والخلاص من هذا المدار المغلق يكون باللجوء الى الحكمة

البلهاء «شيء أحسن من لا شيء» •

شرح القصيدة هو نوع من انواع التقويم الادبي ، لا يقل اهمية عن غيره من أنواع التقويم ، ولا اقول النقد ، فقد اكتسبت هذه الكلمة بعض معاني الخصام في العربية • وشرح القصيدة يجلو للقارىء نوع الارض التي يقف عليها حتى تغدو نظريات التقويم بعد ذلك ذات معنى• وفي هذا المجال تحضرني حادثة وقعت لي في هارفرد ، اذ وقف البروفسور آي • أي • ريتشاردز في اخر محاضرات العام يجيب عن اسئلة شتى ، كان اخرها ما تقدم به طالب جرىء ، قال بلهجة جنوبيّة عذبة : ياسيدي الاستاذ ، في جميع محاضراتك عن النقد هذا العام ، ماذا كنت تريد قوله بالضبط ؟ واحسست كأني انا صاحب السؤال • وكان جواب شيخ نقاد هذا العصر «يا بني ، وددت لو كنت اعرف الجواب !»

الا يحق لنا جميعا ان نسأل بلهجة جنوبية عذبة : ماذا يريد النقاد قوله بالضبط عندحديثهم عن شاعرية ستيڤنس وعن قصيدة «صباح الاحد» بالذات ؟ لنحاول ، اذن ، ان نبدأ بضرب المسمار على رأسه •

في القصيدة مسألتان جوهريتان : الموضوع والفكرة • اما الموضوع فهو «يدور» حول امرأة ، ربما كانت عانسا ، تستمتع بفطورها على مهل صباح يوم أحد • وبدل أن تذهب الى الكنيسة في اليوم المقدس لتمارس طقوس الدين ، نجدها تشاغل نفسها بتأملات حول الدين ، وبالخصوص حول الالوهية والموت وهذه فكرة القصيدة •

ارجو الا يكون من باب التجاوز على ذكاء القارىء وتذوقه للشعر ان انا مررت بهدوء خلال هذه المقاطع الثمانية التي تتكون منها القصيدة • فبعض الشرح قد لا يكون مكروها • ففي المقطع الاول نقابل امرأة «نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل» على حد وصف امرىء القيس • فهي ترتدي رداء فضفاضا (بينوار) هو ما ترتديه امرأة بعد حمّام عطلة ، لتنعم

بتمشيط شعرها على مهل • ومن هنا جاء اختياري لكلمة «فضفضة» شبه العاميّة لتنقل معنى الراحة التي يوفرها الرداء الفضفاض • فطور القهوة والبرتقال غريب على الذوق العربي ولكن جنس النساء في الغرب لايؤمن بالفطور الدسم ، احتراما للريجيم وخوفا من السمنة ! الببغاء الذي يسرح بهدوء ودعة على بساط اخضر في تلك الغرفة المشمسة يحمل على الاعتقاد ان المرأة عانس ، تعيش بمفردها ، ولذلك فهي خالية الذهن من مشاغل الحياة العملية او الحياة الزوجية ، وبوسعها ان تطلق العنان لتأملات حول الحياة والموت والخلود • مظاهر الدعة والراحة الدنيوية «تجتمع لتبعثر» الصمت المقدس الذي يلازم فكرة القربان القديمة ، اي صلب المسيح ، تلك «الفاجعة القديمة» • الحاضر الواقع المادي يتنافر مع الماضي الخيالي الروحي • عتمة الفاجعة القديمة تتجاوز على اضوية الماء ، فتشيع العتمة فوق الاضوية • الماء اصل الحياة والماء هو الذي مشى عليه المسيح • والمسيح مات ليعطي الحياة • ولكن حياة الانسان كما تحسها المرأة هي برتقال حريف المذاق وجناحان اخضران ،اي عالم يذاق ويحس ويرى • في «عالم» المرأة الصغير ، في غرفتها المشمسة والاريكة المريحة والرداء الفضفاض ، تبدو جميع هذه المتع الدنيا «اشياء تسير في جنّاز» تحملها عبر الامواه الى «مملكة الدم والضريح» الى فلسطين ، منبع الفكرة الدينية • وهنا ذروة التنافر بين عالمين ، عالم الروح وعالم المادة ، عالم الموت ، وعالم الحياة •

المقطع الثاني يتضح معناه اكثر بعد المقدمة في المقطع الاول ، ويبدو التساؤل اكثر وضوحا : لماذا تعطي من حياتها وشبابها للموتى ؟ أين هي الألوهيّة،أهي في الافكار التي يقدمها الدين ؟ في «الظلال الصامتة والاحلام ؟» ام هي «فيما تبعثه الشمس من مشاعر ارتياح ؟» أهي في لذائذ الحياة الدنيا والمشاعر التي تنتاب الانسان ساعة المطر والثلج

التساقط وعندما يزهـر الغاب ••• ؟ لذائذ الحياة الدنيـا هي «المقاييس المقدّرة لروحها» والقيم الانيّة الملموسة • من هنا يصف النقاد هذا الشاعر بأنه من اتباع مبدأ اللذة ويكاد بعضهم يضفي عليه صفة الوثنية واللادينية• من ذلك دراسة الناقد الامريكي آيفور ونترز عن « والاس ستيفنس أو مسيرة المؤمن بمبدأ اللذة»[6] وهـذا العنوان يردد صدى معكوسا لكتاب بَنْيَن «مسيرة الحاج» وكأن ونترز يريد أن يضع ستيفنس على النقيض من بَنْيَن المسيحي المفرط الايمان •

المقطع الثالث اغراء في الابتعاد عن المسيحية وقيم الايمان الدينيـة والعودة الى الوثنية والوهية جوبتر • ولكن هذا الاغراء لا يدوم الالحظات تختلط فيها طبيعة الاله بطبيعة البشر ، فلا يلبث ان ينتصر الاله ، رغم انه يتجول مهيبا بين رعاته واتباعه القدامى • واختيار كلمة hind هي التفاتة بارعة من الشاعر لان الكلمة قديمـة الاستعمال ، فتوحي بعصور سحيقة ، وثنية ، ثم انها تعني «رعاة» واتباع • ومن هنا ينفذ الشاعر الى فكرة انتصارالمسيح على الوثنية ، حيث لم تفت ملاحظة «المليك» في شكل نجم ، حتى على «الرعاة» ، وهذه اشارة مكثفّة الى ميلاد المسيح من مريم « العذراء » التي عادت الينا نحن البشر ، « بمكافأة تشتهى » • ولكن التردد والحيرة هما ما يطبع هذا المقطع الثالث والقصيدة جميعا • هل يخفق هذا الدم البشري ـ الالهي ؟ هل تعود الارض التي نعرف هي الفـردوس الموعود ؟ في ذلك الوقت تكتسب السماء معنى جديدا كما الارض ، ولا تعود «زرقة لا مبالية» غير ذات معنى سوى انها تفصلنا عن الجنة • عندها تكونالارض غير الارض والسماء غير السماء • ولكن هـل يخفق دمنا وتنتصر جنّة الارض التي هي كل الفردوس الذى نعرف ؟

في المقطع الرابع تستمر الحيرة والتردد • جنة الارض المحسوسة

---

(6) Winters, Yvor, In Defence of Reason, N.Y. 1947, pp. 431- 59.

المرئية فيها من الجمال ما في جنة السماء بأوصافها التقليدية • ولكن جنة الارض زائلة موقوتة ، وجنة «الاحلام» موقوتة كذلك ، رغم أوصافها في مختلف الديانات السماوية أو الوثنية او التي صنعها خيال الانسان في عصور شتى • أرض النبوة ، ارض القبور ، الارض السفلى او العالم السفلي حيث «بلوتو» الاله ، عالم الجنوب الخيالي ، النخلة الغمامية القصية على تلول السماء ، وهي من النخل الذى وصفه ملتن في «الفردوس المفقود» عندما اقترب الشيطان من الجنة وبدا له على البعد النخيل يعانق الغمام ، كل هذه الصور عن الجنة لم تستطيع «ان تدوم كما تدوم خضرة نيسان» • فهذه المرأة ماتزال تشتهي جنة الارض بما فيها من صيف ومساء وطيور •

المقطع الخامس يبلور عدم القناعة بالنعيم الزائل ، والبحث الدؤوب عن « نعيم لا ينضب » • وهنا يلتجيء الشاعر الى رأي كيتس في ان « الموت امّ الجمال» ، فتصبح المشكلة جمالية محضا • فالموت هو الذى يورث تحقيق الرغبات والاحلام ، رغم انه ينشر الدمار على دروب الحياة بما فيها من سعادة النصر والحب • الموت يجعل شجر الصفصاف يرتعش في الشمس • وشجرة الصفصاف تنقل الينا كل جمال العالم الاسطوري ، حيث تجلس الصبايا يتفيّأن الظلال ويطلن التحديق الى العشب النابع من الارض ، أى الحياة التي تتفجر عنها الارض • ولكن هذا العشب «يتكسر» تحت اقدامهن ، فتكون الارض التي منها خلقنا واليها نعود مصدر حياة ونهاية في وقت معا • وفي جلسة الصبايا تحت ظلال الصفصاف يسمي اليهن الصبيان بالثمار المبكرة وهي أول الجنى ، وهذه هي ملذات الحياة والحب ولكن الصبايا ينفقن من هذه اللذائذ ، ويبقى الطبق المليء بالثمار مهملا ءأي تبقى لذائذ الحياة لاتشبع منها الصبايا ، لانهن لا يلبثن ان يندفعن على طريق الحياة ـ الموت ، بين اوراق الدمار الاكيد المتناثرة

على ذلك الطريق . وشجرة الصفصاف ، رغم ظلها الوارف ، تحمل الى الذهن ارتباط الحزن .فلا يذكر الصفصاف عادة في الاداب الغربية الا مرتبطا مع المقابر ، وغالبا ما يوصف بانه الصفصاف الباكي . حتى هذا وما فيه من نعيم فهو زائل ، وهكذا ينتهي المقطع كما بدأ «بالحاجة الى نعيم لا ينضب» .

في المقطع السادس عودة الى نغمة مسيحية ، ولكنها نغمة يختلط فيها الدين بالتصوّف . هل يبقى الجمال دونما تغير في الفردوس ؟ هل يوجد الجمال في الفردوس بنفس الهيئة التي يوجد فيها على ارضنا ؟ في هذا المقطع رفض للسعادة اللامتغيرة وقبول صوفي للموت امّ الجمال . التفكير بالموت هو الذي يجعلنا نحس بقصر الحياة ، وهذا التفكير يكشف قيمة الحياة ويجعلها أعز وأثمن . ويبقى الموت مصدر الجمال الذي يصفه الشاعر بأنه «صوفي ـ غامض» والمعنيان متضمنان في كلمة Mystic التي تصف الموت . ونحن نصنع في صدر الموت «امّنا» التي هي الارض التي ستضمنا بعد الموت ،وهي تنتظر مؤرقة ،كما تنتظر الام وليدها لتضمه الى صدرها . وهكذا يبقى الموت مصدر الحياة ومنتهاها ، ومصدر الجمال ومنتهاه في ان معا . ويبدو ان هذه هي الحقيقة الوحيدة التي يقبلها الشاعر ، حقيقة تصفع ما دونها من حقائق ، دينية كانت ام دنيوية . ونعود الى السؤال الكبير : اين الخلاص ؟ في القيم الروحية التي تتخذ شكل الدين ؟ ام في القيم المادية التي تتخذ شكل مبدأ اللذة ؟ ام في الروحانية ام في الوثنية ؟

ومن هنا يبدو المقطع السابع غير متسق قليلا مع بقية مقاطع القصيدة، لأن الشاعر شبه منحاز الى الحل الوثني لمشكلته . فالابيات الخمسة الاولى من هذا المقطع تطفح بجمال اسطوري وطقوس وثنية في عبادة الشمس . ومع ذلك نجد الشاعر مشدودا بحذر الى كون الشمس ليست

الها بل انها أشبه بالاله ، مثل «نبع بدائي» . وتعود الترانيم ، طقوس هذا الدين الجديد ، تتصل بين دمائهم البشرية وبين السماء تتسلل اليها الاصوات الدنيوية الاخرى، التي يبتهج فيها «الرب» وتتشكل في «جوقة». المفردات هنا مفردات الطقوس المسيحية رغم الطقوس الوثنية شكلا : سوف يدرك الرجال رفقة السماء . وينتهي المقطع بعبارة هي تحوير للمزامير : من اين أتوا وأين سيذهبون سوف ينم عنه التراب على اقدامهم. ولكن التراب الذي منه أتوا واليه سيرجعون يصبح «ندى» . والندى مصدره السماء لا تراب الارض . فالمصدر والمنتهى يعودان خجلا الى المفهوم المسيحي ، وتخسر الوثنية لتفسح المجال للمسيحية .

المقطع الثامن والاخير نوع من محاولة الوصول الى نتيجة فاصلة وجواب على هذه التساؤلات الكثيرة الحيرى في هذه القصيدة . تسمع المرأة صوتا يقول لها ان ضريح المسيح في فلسطين ليس رواقا تنتظر فيه الارواح دورها لتدخل الى الجنة عن طريق الايمان بصاحب الضريح . يقول الصوت ، ولا تجرؤ أن تقول هي ، انه قبر فيه جثمان رجل مات منذ القدم . وهكذا لا يكون الجواب على تلك التساؤلات وافيا ولا قاطعا . وهذا مما يتناسب مع الموقف غير محدد المعالم في القصيدة كلها . ليس بوسعنا معرفة الحقيقة ، فنحن نعيش في فوضى من بقايا الشمس، في عالم بيولوجي يخضع للتغير فيه نهار وليل . نحن نعيش في جزيرة منعزلة يحيطها الماء ، وليس فيها من يرعانا . تفصلنا الأمواه الشاسعة ، وهكذا فنحن نعيش في حرية مقيّدة . الجمال في ارضنا غزلان وطيور وثمار . أسراب الحمام ترسل في عتمة المساء «هَينَمات غامضة» . والهينمات هي الطابع المميز لهذه القصيدة .

بعد الفراغ من شرح القصيدة ، يستطيع القارىء ان يرفض الشرح أو يقبله ، ولكن عليه الرجوع الى القصيدة ذاتها . فليست الشروح في

أحسن الاحوال الا تنويعات على النغم الرئيس • لقد كان النقد منذ ايام كولردج يشغل نفسه بالشاعر دون القصيدة • وبقيت الحال كذلك حتى بواكير هذا القرن ، حتى عادت القصيدة هي الاهم ، وعاد بالامكان العثور على قصيدة رديئة لشاعر جيد ، ومن هنا بدأ النقد التطبيقي واستغوار ما تحدثه القصيدة في نفس القارىء من أثر • ولكن حكم القارىء يجب أن يستهدي بثقافة عامة وادراك لروح العصر وبعض المعرفة بشؤون الشاعر وظروفه • لقد أثارت هذه القصيدة كثيرا من الدراسات النقدية الجادة منذ العشرينات ، وكتب عنها وعن شعر ستيفنس عموما شعراء ونقاد امثال هارييت مونرو نفسها ، وماريان مور ، وآلن تيت ، وآيفور ونترز ، ور • پ • بلاكمر • ولكن نظرة شاملة على ما كتب من دراسات حول ستيفنس تحمل على القول بكثير من الثقة بأن دراسة ر •پ• بلاكمر افضلها جميعا ، تليها دراسة آيفور ونترز • يرى بلاكمر في دراسته «أمثلة من ولاس ستيفنس» (١٩٣٢) ان اللغة هي المشكلة الاولى في شعر ستيفنس • فالمفردات التي يستعملها هذا الشاعر هي التي اكسبته سمعة الغموض والحذلقة اللغوية • ولكن الدافع هو الحرص الشديد على دقة التعبير • فطريقة الشاعر في ربط الكلمات غير المألوفة في الشعر الانكليزي سببها الدافع الملحاح للوصول الى تحديد معنى بالذات يجول في ذهن الشاعر ، وهو ما كان دائما وأبدا شغل ستيفنس الشاغل •فالشاعر الذى يدرك بدقة ما تعنيه كلماته يعود ما يكتبه جديدا وغريبا وعسيرا على الفهم • ويخلص بلاكمر الى القول بأن ادراك القارىء للمعاني الدقيقة للمفردات التي يستعملها ستيفنس هو كل العدّة التي تلزمنا للاستمتاع بشعره دون معرفة بحياة الشاعر وثقافته • وهذه العدّة يوفرها لنا قاموس جيد ، يتابع معاني المفردات على اساس تاريخي مع اهتمام خاص بالمعاني

النادرة للمفردات[٧] • من امثلة ذلك الكلمة الاولى في القصيدة Complacencies فأقرب كلمة انكليزية مألوفة هي Complacent وهي صفة تؤدي معنى القناعة والرضى ومن ثم الراحة • ولكن الكلمة محملة بشحنات فرنسية ولاتينية وقروسطية • وهي لذلك كلمة تتعلق بأوصاف النفس المؤمنة ، النفس التي يصفها القرآن الكريم بقوله تعالى «يا ايتها النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي» • من هذا الايحاء بالاطمئنان والرضى الديني يصنع لنا ستيفنس ارتباطا « جديدا وغريبا » عندما يقرن هذه الحالة الشعورية بارتداء ال Peignoir وهي كلمة فرنسية تفيد الثوب الفضفاض الذى ترتديه امرأة مترفة في محيط باذخ، وكأن تمشيط الشعر لا تتم نعماه الا بلبس هذا النوع من الثياب • ان حرص العوانس على الثياب المترفة أمر ليس من القسوة الاشارة اليه ، في الحياة العامة ، او في هذا المجال بالذات ! وهكذا نجد ان الغرابة تصفع القارىء للوهلة الاولى عند محاولة ربط الكلمتين الغريبتين • ولكن قراءة متأنيّة ثانية ، او ثالثة ، تجعل الصورة تتضح اكثر فأكثر : فضفضة الرداء ، الراحة التي تحس بها امرأة ترتدي مثل هذا الرداء بعد حمّام على مهل ، صبيحة يوم عطلة ، يعقبه فطور على مهل ، في غرفة مشمسة واريكة مريحة • هذا الارتباط بين كلمتين نادرتين يبلور الصورة ، ويجعلها ملموسة ، بعملية تبلور بطيئة •

مثال آخر كلمة « Cockatoo » وهو ببغاء ذو عرف متحرك ، والببغاء في الاصل طائر نادر ، فكيف بذي عرف متحرك ؟ الببغاء عند هذه المرأة ليس في قفصه ، بل هو الاخر ينعم بحرية «خضراء» اذ يتبختر على البساط • قد تكون الحرية حمراء ، لها باب ، بكل يد مضرجة

(7) Blackmur, R.P., Language as Gesture, N.Y. 1952, pp. 221-49.

يدق ، ولكن الحرية الخضراء نادرة مثل الببغاء ذي العرف المتحرك • قد نستطيع ان نقرأ في خضرة الحرية هذه خضرة الزيتون رمـز السلام والاطمئنان ، وهو ما يضيف الى الجو العـام في غرفـة هـذه المرأة ، ويتساوق مع شعور القصيدة جميعا • هذه الصور «المرئية» تجتمع لتبعثر صورا اخرى «متخيّلة» عن القيم الدينية •اسلوب ستيفنس فيهذه القصيدة هو أسلوب المقابلة بين الاضداد لخلق الصور الملموسة • وهكذا «يعتم» الهدوء بين «اضوية» الماء

قراءة القصيدة بامعان مع التحقق من معاني الكلمات التي تستوقف القاريء لغرابتها الظاهرة هي أحسن ما يستطيع فعله قاريء يريد ان ينفذ الى أغوار الصور الشعرية • فمن بعض وظائف الشعر استعمال كلمات تضفي صفات ومشـاعر عـلى الافكـار المجـردة ، فترفعها فوق الكلمات ومعانيها • ترابط الغوامض يوصل الى وضوح يجلو لنا الغوامض بشكلها الاولي قبل الترابط • بهذه العملية ينشأ غموض في الترابط ذاته ، ولكنه غموض من نوع جديد فيه صفة الشيء المكثّف • فعنوان القصيدة «صباح الاحد» مهم جدا لفهم القصيدة ، لترابطه العضوي مع الموضوع والفكرة في كل مقطع من المقاطع • فضفضة الرداء ، ترابط بين غامضين ، يؤدي الى فكرة وصورة مكثفة عن الحرية ، تترابط بدورها مع الحرية الخضراء لتبلور صورة الحرية بشكلها الجديد ، فترتفع بذلك الفكرة المجردة عن الحرية فوق مستوى المفردات ومعانيها بشكلها الاولي •

قد يبدو هذا الحديث عن الغموض تحميلا للشعر اكثر مما يحمل ، أو اكثر مما قدر له ان يحمل ، خصوصا بالنسبة للذوق العربي التقليدي في فهم الشعر ، الذى مايزال يعاني من الغنائية ، وفي كثيرمن الاحوال لايريد أن يزيح عن كاهله هذه الغنائية المتوارثة • ولكن حركة الشعر الحديث التي بدأت تسير بخطوات جبارة في الغرب منذ بواكير هـذا

القرن ، وخصوصا منذ دخل اليوت المسرح مع المدرسة الصوريّة (الايماجزم) قلبت كثيرا من المفاهيم المتوارثة عن الشعر . وقد تجلى النزوع الى التجديد في امير كا بظهور مجلة «شعر» عام ١٩١٣ ، كما بدأ النزوع الى التجديد في شعرنا العربي يظهر اوائل الخمسينات كما يعرف قراء كثيرون . وفي جميع الاحوال كان التجديد في الشعر ترفده روافد اجنبية هي بعض ما يعطيه معاني التجديد والحداثة . لقد عاد مما لايحتاج الى التكرار القول بتأثر اليوت بالمدارس الفرنسية الشعرية ، وبالشعراء العالميين في لغاتهم الاصلية . وليس ابلغ شاهد على ذلك من «الارض اليباب» . اما ستيفنس فيظهر من ديوانه الاول «هارمونيوم» (١٩٢٣) انه قد تأثر بالشعراء الفرنسيين ، وبالمدرسة الصورية ، وبوتمن واليوت معاصره . ففي ١٩٢٠ قال عنه جون گولد فليتشر ، الذى قدمه الى القراء الانگليز ، انه يذكرنا بمالارميه[٨] . والواقع ان في بواكير شعر ستيفنس اصداء من مالارميه وڤرلين ولافورك وڤاليري . ولكن جميع هذه الاصداء قد تمثّلها ستيفنس وطبعها بطابع من التفرد والاصالة بحيث لا تخطىء العين سحنة اميركية في شعره واضحة المعالم فوق كل روافد الثقافية . لقد كان ستيفنس يكرر «ان الالهة في الصين هي صينية دائما»[٩] . ومن هنا تأكيده على طابع يختصه لا يمكن ان يكون مستعارا او غير اميركي . ورغم هذا فقد كتب ستيفنس الى الناقد الفرنسي رنيه توپان جوابا عن اسئلته يوضح فيها تأثير المزاج الفرنسي الادبي عليه الى درجة حملت توبان على القول «ان ستيفنس رمزي لانه يهتم بالمطابقات ويبحث عن المفردات التي تركب الصور والتي ترجّع الترددات والارتباطات»[١٠] والى جانب اهتمام ستيفنس

(8) Simons, Hi, "Wallace Stevens and Mallarmé". Modern Philology XLIII (1946) pp. 235-59.

(9) "Two or Three Ideas" O.p. p. 170.

(10) Kermode, Frank, Wallace Stevens, London 1960, p. 11.

بالمقطوعات الصورية في بواكير شعره ، شأنه شأن اليوت في «مقـدمات» وامثالها ، نجده يهتم بالقصيدة الطويلة كذلك • ففي رسالة الى هاريت مونرو اوردها مورس في مقدمتـه للقصائد التي نشرها في ١٩٥٧ يقـول الشاعر «ان قراءة هذه القصائد الطويلة تجعلني ارغب في الاستمرار فـي معالجتها والاغراق في الغموض حتى أتوصّل الى لغة كاملة الاصالة والانطلاق خاصة بي»[١١] • من هنا نستطيع ان نفهم قول الناقد الاميركي كليانث بروكس في مقدمة كتابه الشهير (الشعر الحديث والتراث) ان «المقدرة على انتـاج قصيدة حقة اصبحت بحد ذاتها نوعا من الانجاز وطريقة للعودة بالانسان الى علاقة ذات معنى مع عالمه»[١٢] • ترى الى أي مدى ينطبق هذا القول على قصيدة «صباح الاحد» ؟ واين مـن هذا القول ان تكون القصيدة «عصماء» ذات مطلع رنان••• يقول ستيفنس «القصيدة طبيعة يخلقها الشاعر»[١٣] وهو يعد شعره عالما يميزه عن العالم الواقعي بما فيه من لغة تختلف عن لغـة الواقع المألوف ، حتى قال عنه زميله الفرنسي جون وال ، «للشاعر ، كما للاله ، تصبح الكلمة عالما»[١٤] •وهذا العالم الذي يأتي من جماع الواقع مع الخيال هو الذي يدعوه ستيفنس بالخيال الاسمى ، لان الـذهن ، عنده ، ينسج فوق هيكل الواقع كساء من الخيال دائم التغير دائم الامتاع • ومـن هنا جاء شعر ستيفنس متميزا بالتضاعيف المكثفة ، على رأي تي • ئي • هيوم في كتابه (تأملات) ، شعرا «يجهـد أبدا ليستوقفك ويجعلك دائمـا ترى شيئا ملموسا ، ويمنعك مـن الانزلاق في مهـاوى التجريد • يختار صفات جديدة واستعارات جديدة ، لا لمجرد جدتها فحسب ، ولا لكوننا تعبنا من القديم ، بل لان القديم لم يعـد قـادرا على التعبير عـن الشيء

(11) **Morse, Op. Cit., p. XXI.**
(12) **Brooks, Cleanth, Modern Poetry and the Tradition O.U.P. 1965, p. IX.**
(13) **Adagia, O.P. p. 166.**
(14) **Wahl, Jean, Poésie, Pensée, Perception 1948, p. 23.**

الملموس...»[١٥] الشعر الذي في ذهن هيوم هو شعر المدرسة الصورية بتأكيدها على الشيء الملموس . ولكن شعر ستيفنس ليس صوريا فحسب، رغم ان في هذه القصيدة وسواها في مجموعة (هارمونيوم) نزعة صورية واضحة ، تتساوق مع روح العصر. فبالاضافة الى الصور التي تتبلور حتى تكاد تلمس ، نجد في شعر ستيفنس كثيرا مما يدفع القاريء الى الانزلاق في مهاوي التجريد . ومن هنا نرى كيف ان الشاعر لم يبق تحت رحمة مذهب شعري بالذات ، بل دفع به التفرد الى هضم هذا المذهب واستيعابه من خلال كيانه الشعري الخاص . واذا كان هيوم رغم موته المبكر يعد من أوائل المجددين في الشعر والنقد في هذا القرن ، فان ستيفنس قد اخذ عنه ـ أو اشترك معه في الاخذ من ينبوع واحد ـ هذا الاهتمام الشديد بالصفات الجديدة والاستعارات الجديدة . وفي هذا الصدد يقول ونترز في معرض حديثه عن شعر ستيفنس ان «البحث عن الجديد لا يوجد الا في مستويات جديدة من التكثيف والغرابة» . ولكن هذا الشيء الجديد الذى هو اشبه بشيء مكثّف يعطي شعر ستيفنس من الصفات ما يجعل معها قصائده «تنمو ، وتعلو في الذهن مثل مدّ البحر» كما يقول عنها ر . ب . بلاكمر .[١٦]

الدراسة الجادة التي وضعها ونترز عن ستيفنس خليقة باهتمام القاريء العربي . يرى الناقد ان هذا الشاعر هو من اتباع مبدأ اللذة ، الذى يعتبر العواطف والمشاعر غاية في حد ذاتها ، وهي غاية خيّرة . وهنا نجد فرقا واضحا بين اتجاه الشاعر والاتجاه الرومانسي عموما ، الذى يعتبر العواطف والمشاعر الدليل الصادق نحو الفضيلة ، او التجربة الصوفية ، لانها بالنتيجة تؤدى الى التوحد مع الجانب الالهي في الانسان .

---

(15) Kermode, Op. Cit., p. 26.
(16) Ibid., p. 31.

ونجد امثلة على ذلك في قصائد وليم بليك على الاخص • ولكن وترز لا يقطع بأن فكرة اللذة موجودة بصورة واضحة المعالم في القصيدة بل انها متداخلة مع الفكرة الروحانية التي تتخذ شكلا دينيا مسيحيا في البحث عن اجوبة عن الاسئلة الكثيرة المطروحة في هذه القصيدة • فحتى في السؤال الجريء في المقطع الثاني «لماذا تمنح عطاءها للموتى» وفي تساؤلها عن معنى الالوهية ، لا تقطع المرأة ، ومن خلفها الشاعر ، بجواب واضح يؤكد او ينكر • ولذلك لا يسعنا القول بأن الشاعر من عشاق مبدأ اللذة ولا هو من المؤمنين بالقيم المتوارثة في الدين المسيحي • جوبتر الاله ولد من غير طينة البشر ، ولكنه لا يلبث ان يصبح موضعا لسخرية الشاعر لانه «مليك يتمتم» • ويعود الشاعر الى تمجيد الاله ـ الانسان في هيئة المسيح ، رغم ان التساؤل يأخذ بتلابيب القصيدة • وهنا يمكن اتهام الشاعر بالنكران اذا طبقنا المبدأ الكنسي ان مجرد التساؤل او التشكك في القيم الدينية الموروثة يؤدي الى الكفران ، ويعرض المتسائل والمتشكك الى وصمه بانه من عشاق مبدأ اللذة ، او انه من الهراطقة • وقد يكون اقرب المقاطع الى التعبير عن عبادة اللذة هو المقطع الرابع ، الذى ترفض فيه المرأة جميع أوصاف الجنة في الديانات المختلفة وتفضل عليها جميعا «ذكراها عن الطيور المستفيقة وشهوتها للصيف والمساء» •

ولكن حتى هذا الموقف الواضح لا يلبث ان يفقد قوته ، لانه لا يوفر نعيما لا ينضب • فحتى في هذه الحياة الدنيا ، يضع الموت خاتمة لكل اللذائذ والاحلام ، رغم ان الدين المتوارث يعلّم ان الموت هو بداية الحياة في نعيم الفردوس ، للارواح المؤمنة • تستمر اللهجة المتحيّرة الرافضة في المقطع السادس لان النعيم المقيم الذى يطلب يؤدى الى الملل • فما الفرق في توفير السعادة بين نعيم يزول ونعيم يؤدي الى الملل ؟ «الا يوجد تغير بالموت في الفردوس ؟» الموت اذن مصدر الجمال ، لانه في الارض يذكّر بقصر

الحياة فيزيد قيمة لذائذها • هذا المنطق يتنافر مع المنطق الديني الموروث ويبقى على القارىء ان يقرر ان كان في هذا التساؤل تجديفا ومروقا •

لبرهة قصيرة ، يبدو ان الشاعر وجد حلا لمشكلته بالرجوع الى نوع من الديانة الوثنية ، فيها من عبادة الطبيعة وجميع الالهة اكثر مما فيها من عبادة اللذة • ولكن حتى هذا الحل فيه كثير من التردد والحيرة ، فهو لا يقطع بأن الشمس اله ، ولا يستطيع الابتعاد عن اللغة المسيحية شبه الكنسيّة في وصف التراتيل • وفي ختام المقطع السابع ، تكاد تكون الخاتمة مسيحية لتضمينها جملة من المزامير • ويبلغ التعب اقصاه بالشاعر في المقطع الاخير، فيقذف بوجهنا ما بقي في جعبته من النكران لفكرة الخلود المسيحية ، وتنتهي القصيدة بهينمات غامضة ، هي اجوبة الشاعر على تساؤلاته العديدة • وكأن اجنحة الطيور المنشورة ، وهي تغوص في عتمة المساء ، ايحاء بالتوازن بين الجناحين ، وامكانية بقبول نوعين من الجواب لكل سؤال غامض ، ولكنه جواب غامض كذلك ، لانه يغوص نزولا في العتمة •

بوسع القاريء ان يستخلص ، اذن ، ان القصيدة تتضمن جدلا ضد المفاهيم المسيحية الموروثة ، التي نشأ عليها الشاعر في شبابه ، وبخاصة ضد القول بالخلود ، وانها تتخذ جانب الوجود الدنيوي الزائل الذى يتوصل الى التوحيد مع المحيط عن طريق ادراك المحسوس ، وهو توحد يمكن مقارنته بالمشاعر الموروثة في الدين •

ورغم هذا كله يستطيع المرء ان يشكو من أن القصيدة تتركنا نقاسي من رغبة لم تتحقق في استيعاب كامل • وهذه الشكوى لها ما يسوّغها، لاننا سنجد دائما ، هنا وهناك زاوية غامضة ، وصورة معقدة ، واستعارة صعبة المنال • الغموض لا مفر منه «امام حقيقة بالغة الضخامة ، حيث يعود

الادراك رعبا ، وحيث تخفق الكلمات ، رغم ان المعاني تستمر»[17] . هذه القصيدة تعالج اكثر من حقيقة واحدة بالغة الضخامة ،ولكن رغم ان الكلمات قد تخفق بالنسبة لبعضنا ، الا تستمر هذه المعاني في الوجود ؟

بيروت ، ١٩٦٩

---

(17) Blackmur, R.P., **Form and Value in Modern Poetry**, N.Y. 1952, p. 216.

قضية الشعر الحر في العربية

حتى يتوصل المهتمون بدراسة الشعر العربي الى مقترَب يختلف عن تقسيم القصيدة الى شكل ومضمون ، أراني مضطرا الى تشريح جسم القصيدة فأفصله الى هيكل عظمي يميزه عما فيها من لحم . ومن هنا تبرز الحاجة الى تحديد المفاهيم . ما الشكل وما المضمون ؟ وهل ان الشكل والمضمون من المفاهيم التي لا يمكن أن تنالها يد التغيير والتطور ،أم تراها من المفاهيم العضوية الحيوية التي تخضع لشؤون التطور ؟ ليس هذا التساؤل جديدا في بابه . وأنا أزعم ان الدراسات الانسانية ، ومنها دراسة الشعر ، تحسن صنعا ان هي قامت بين حين وآخر باعادة النظر فيالمفاهيم التي تتعامل بها تلك الدراسات ، فتشذب ما يحتاج الى تشذيب وتجدد ما به حاجة الى تجديد ، هذا اذا كنا من المؤمنين بسنّة التطور والسير الى امام ، واذا كنا نرفض أعتبار الفكر حركة في مدار مغلق ، اشبه بقطة تلاحق ذنبها وهي تدور حول جذع شجرة .

والحديث عن الشعر الحر يتطلب تحديد مفهوم الشعر ومفهوم صفة الحرية ، كما اطلقت عليه في العربية لاول مرة ، منذ ربع قرن تقريبا ٠ ولا أزعم أني استطيع تقديم تعـريف جامع مانـع لمفهوم الشعر ، ولا انا اعتقد بضرورة وجود مثل هذا التعريف اصلا ٠ فمن الموروث عن العرب قولهم ان الشعر «كلام موزون مقفى» ولكننا نقرأ في كتاب (نقد الشعر) المنسوب الى قدامة بن جعفر ،كلاما يفيد أن قدماء الناقدين كان لهم مفهوم للشعر أعمق من كونه الكلام الموزون المقفى ٠ فالشاعر «انما سمي شاعرا لانه يشعر من معاني القول واصابة الوصف بما لا يشعر به غيره ٠ واذا كان انما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا ، فكل من كان خارجا عن هـذا الوصف فليس بشاعر وان أتى بكـلام موزون مقفى»[١] ٠ معـاني القول واصابة الوصف ، اي دقة التعبير ، هما من ضرورات الشعر اذن عند قدماء العرب ،قبل توافر شرطي الوزن والقافية ٠ ويعرف كل من قرأ القرآن الكريم وألمّ بتاريخ الرسالة والتنزيل أن عرب الجاهلية خشعت ابصارهم لما سمعوا الذكر ، واخذتهم حالة من الذهول بما في الآي من بيان يأخـذ بمجاميع القلوب ، فكانت استجابتهم الفطرية الانسانية الاولى ان هذا شعر ٠ فردّ عليهم الوليد بن المغيرة بقوله : «والله ما منكم أعرف بالاشعار ، ولا أعرف برجز الشعر وقصيده مني ٠ والله ما يشبه الذي يقوله شيئا من هذا، وان عليه لطلاوة ، وانه لمثمر أعلاه ومغدق أسفله وانه ليعلو ولا يعلى عليه وأنه ليحطم ماتحته ٠» وقال الامام العارف بالله تعالى احمد بن محمدالصاوي المالكي الخلوتي في تعليقه على (تفسير الجلالين) في قوله تعالى في سـورة الانبياء «بل قالوا اضغاث احلام بل افتراه بل هو شاعر» قال : «ليس المراد بالشعر هنا خصوص الكلام الموزون المقفى قصدا ، بل هو أعم من ذلك» ٠

ترى ما الذى حدا بعرب الجاهلية ان يصفوا معجزة البيان بانهـا

---

(١) قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، ص ٦٦ ، كما أورده غازي براكسي في مجلة شعر البيروتية ، العدد (١٢) خريف ١٩٥٩ ص ٩٦ ٠

شعر ، وهم الذين يقيمون للكلام الموزون المقفى سوق عكاظ ، ويعلقون النفيس منه على استار الكعبة ، وهم الذين أورثونا من رجز الشعر وقصيده ما جعلنا نسهر جرّاه ونختصم ، منذ ان وقف الملك الضلّيل يبكي من ذكرى حبيب ومنزل ؟ فبين هذين الموقفين من اعجاز القرآن نجد فرقا واضحا في مفهوم الشعر ، حتى بين عرب الجاهلية انفسهم ، فهل نستغرب اذا وجدنا اختلافا ابعد مدى بين المعاصرين في مفهوم الشعر؟

لم يكن تعريف الشعر يشكّل صعوبة في الآداب الاوربية بدرجة الحال عندنا ، حتى اواسط القرن الماضي • فقد كانت الاداب الاوربية تقلد موروث اليونان والرومان من قريب أو بعيد • ولم تنهض حاجة جدية الى اعادة التقويم واعادة النظر في الانماط الادبية الاوربية ، ومنها الشعر، الا مع بدايةالحركة الرومانسية في أوربا التي ظهرت بشكل واضح بعد الثورة الفرنسية ، ولو ان جذور الحركة انما تمتد الى الشاعر الالماني گوته عام ١٧٤٢ عندما ألّف «الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي» • ولكن مفهوم الشعر اصبح مشكلة عند الغربيين منذ عام ١٨٥٥ ، عندما صدر في اميركا ديوان شعر اسمه (أوراق العشب) لشاعر اسمه وولت وتمن • كان هذا الديوان يحوي قصائد خرجت عن قيود الوزن والقافية خروجا تاما ، تستخدم لغة هي على النقيض من «لغة الشعر» المشذبة المنتقاة • فثارت الاوساط الادبية جميعا ، وخصوصا في بوسطن ، مركز الثقافة الاميركية في القرن التاسع عشر ، وقالت احدى صحفها عن الكتاب انه «خليط من التفيهق والذاتية والسوقية والهذر •• يجب الا يجد هذا الكتاب مكانا بين قوم يتمسكون بفضيلة احترام النفس ، ويجب ان يطرد المؤلف من كل مجتمع مهذب» • ولكن امرسن ، شيخ الفكر الاميركي في ذلك الحين ، والناقد الشاعر الموجه الاكبر للحركة الادبية في اميركا في القرن التاسع عشر كتب الى وتمن مهنئا : «أني ارى في كتابك اروع قطعة من الخيال

والحكمة جادت بها القريحة الاميركية .. أجد فيه اشياء لا تضاهى ، صيغت في قوالب لا تضاهى . اني احييك في مطلع مستقبل عظيم ..(٢)

كانت قصائد (اوراق العشب) هي التي اوجدت مفهوم «الشعر الحر» لاول مرة في التاريخ الادبي بصورة رسمية . ومن اميركا انتقلت التسمية الى اوربا ، والى فرنسا بالذات ، فتلقفها الرمزيون الفرنسيون ، وصار يكتب بأسلوب الشعر الحر بودلير ، ومالارميه ، ورامبو . ومن الطبيعي أن هذا الاسلوب الجديد في كتابة الشعر استهوى عددا كبيرا من الشعراء الرديئين والناشئة الذين لا يتقنون استعمال الوزن والقافية ، فوجدوا في الشعر الحر مركبا سهلا ، ولكن هذا الواقع لاتنسحب جريرته على الشعر الحر نفسه كأسلوب بل على كاتبه الذى يفتقر الى الملكة الشعرية ووضوح الرؤيا ، كما يفتقر الى الثقافة الرصينة والتجربة الحيوية .

ومن بين الذين وجدوا في الشعر الحر شكلا جديدا يخدم اسلوبا جديدا فيالكتابة ، تطور عن الرمزية ومهّد لظهور «الصورية» فيالشعرين الفرنسي والانكليزي الشاعر لافورك ، الذى تعلم منه ت . س . اليوت فطور اسلوبا جديدا في نقل المضمون الى القارىء عن طريق مجموعة متنافرة من الصور ، ليس بينها رابط منطقي ، تعتمد لغة الحديث اليومي وترصّع ابيات القصيدة باشارات وتضمينات تعتمد شعرا من الاخرين ، وبلغات مختلفة ، وتكون النتيجة رؤيا شعرية معقدة التركيب ، تعتمد صورا معقدة التركيب هي الاخرى ، وتسخر الاسطورة وترغم القارىء بالتالي على اعمال الذهن وشحذ البصيرة للبلوغ الى ادراك تلك الخليقة الجمالية المعقدة التكوين .وكان منالطبيعي لدى شاعر يهتم بالمضمون هذا الاهتمام ان ينصرف عن الشكل الذى يتقيد بالوزن والقافية ، فجاء شعره خلوا منهما، الا ما ورد بصورة عفوية . واحسن مثال على هذا النوع من الشعر الجديد

---

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، الحرية والطوفان ، بيروت ١٩٦٠ ص ١٨٩ .

بالانكليزية هو قصيدة «الارض الخراب» التي نشرها اليوت عام ١٩٢٢ ، فبدأ بذلك عهدا جديدا في مفهوم الشعر شكلا ومضمونا . ومنذ ذلك التاريخ اصبح القراء في الانكليزية يسهرون و يختصمون جرّاء مقطع أو بيت في «الارض الخراب» . وبدأ المهتمون بالشعر على جانبي الاطلسي يتساءلون ان كان الوزن والقافية من ضرورات الشعر ، وان كان في لغة الحديث اليومي شحنات شعرية تسوغ للشاعر ان يستخدمها . كل هذا بالطبع لم يمنع الشعراء الاخرين من الاستمرار بالتزام الوزن والقافية والانماط الشعرية التي ورثوها عبر القرون ، بما في ذلك «لغة الشعر» التي يميزها البعض عن لغة النثر لما يصاحبها من انتقاء وغربلة ، تجعل من كلمة مادة للشعر ومن اخرى مادة للنثر .

وفي العشرينات من هذا القرن لم يكن شكل القصيدة هو الذى يثير الجدل حول «الارض الخراب» بقدر ما يثيره المضمون ، تماما كما كان الحال في النصف الثاني من القرن الماضي عندما احتدم الجدل حول (اوراق العشب) . لقد كان الجوهر دون العرض هو الذي يحرك اهتمام القاريء والناقد معا . وعندما قال الشاعر ان هذا الشعر حر من الوزن والقافية تقبّله القراء والنقاد بكثير من احترام الرأى الذى يفتقده الشاعر عندنا . فنحن قد وضعنا للشاعر قيودا وارغمناه على الحركة في مجالها لا يتعداها . ومن هنا جاء الفرق بين وجهتي النظر الى الشعر والشاعر .

لقد كان مما ساعد على انتعاش الشعر والاهتمام به ، على جانبي الاطلسي ، في العشرينات من هذا القرن ظهور مجلة «شعر» في مدينة شيكاغو الاميركية وفي تشرين الاول عام ١٩١٢ على وجه التحديد ، تحررها الشاعرة (هاريت مونرو) بتشجيع من الشاعر الاميركي (ازرا باوند) الذى يعد معلما لكثير من الشعراء الشباب في اميركا وأوربا منذ بواكير القرن الحالي . وليس من قبيل الصدف ان ت . س . اليوت اهدى قصيدته

الكبرى «الارض الخراب» الى باوند نفسه ، ناعتا اياه بالصانع الامهر . لقد كانت مجلة «شعر» الاميركية «تهدف الى اعطاء فرصة للشعراء المطبوعين لكي يسمعوا اصواتهم»[٣] .

وهكذا كان ، وراحت اعداد المجلة تزخر بأسماء جديدة ، بدأت تشق طريقها في عالم الشهرة . كان المثل الاعلى لهذه المجلة يعنى «بالشعر الجديد» . (وانا اذ اقدم هذا العرض التاريخي لحالة الشعر في اوربا واميركا منذ قرن ، مما قد لايكون جديدا على الكثير من مثقفينا ، انما افعل ذلك لاعتقادي انه ضروري لفهم حركة الشعر التي انتعشت في العربية بعد الحرب العالمية الثانية) . كان اهتمام مجلة «شعر» الاميركية اذن بالشعر الجديد . ولكن «ما الذى كان يريد فعله الشعراء الجدد ؟ انهم اتفقوا عموما في موقفهم ضد الرومانسية المتقولبة التي اتصف بها العصر الفيكتوري والتي بقيت تحوّم في القرن الجديد ، وفي موقفهم ضد شعر فيه نعومة حلوة واخلاقية مؤدبة ، هي الميراث المتهافت الذى خلّفه تنسون ولونكفلو . كما اتفقوا ايضا في البحث عن منابع جديدة في الاسلوب سواء منها ما كان لدى ويتمن ، او لدى الرمزيين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر ، او لدى الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز في القرن السابع عشر ، او لدى الشعراء في الشرق ، أو فيما يوجد من التركة المغمورة في الفن الواقعي لدى شعراء امثال كراب ، وبرنز وكوبر ..»[٤] قصد الشعراء الجدد في اميركا الى «تجنب غموض الشعر القديم فراحوا يبحثون عن المعاني الملموسة ... ولكي يتجنبوا المحسنات البلاغية راحوا يبحثون عن اليسر وصدق التعبير ... ولكي يتجنبوا الحشو والاطناب راحوا يبحثون عن الايجاز والتركيز ... ولكي يتجنبوا لغة الشعر المصطنعة المتوارثة ، راحوا يبحثون

---

(٣) مريم عبدالباقي (ترجمة) « انتعاش الشعر » في كتاب ثلاثة قرون من الادب ، ج ٣ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٤ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

عن اللغة المستعملة في الحياة المعاصرة ••• ولكي يتجنبوا الايقاع المفروض والبيت النظامي راح كثير من الشعراء الجدد يبحث عن الايقاع العضوي في «الشعر الحر» ••• ولكي يتجنبوا الموضوعات الشعرية والموضوعات كثيرة التداول ، وجدوا من حقهم ، كما فعل الواقعيون في النثر ، ان يتناولو اي موضوع كان ، ووجدوا اغلب موادهم في الحياة المعاصرة •••»[٥]

الى جانب هذاالاتجاه فيالشعر الجديدكان ثمة اتجاهآخر يمثلهباوند واليوت ومن تبعهم من شعراء وصفوا بالصعوبة والغموض ولم يستطع شعرهم ان يصل «الا الى القلة من جمهور القراء ممن تقبّل تحديات الاسلوب شديد التعقيد بما فيه منصعوبة وغموض ••• فان اليوت لا يتبع قالبا خاصا ولا حركة متطورة ولا تدرجا في انكشاف البيان المنطقي فقد توصل الى الشكل عن طريق تطوير الحالة العاطفية والمواقف من خلال صور اخاذة ورموز تتواصل بارتباط حر ، وعن طريق تكرار رفيق اشبه ما يكون «بالانغام» التي تعود الى الظهور في اشكال متغايرة في فنالموسيقى• كانت طريقته تعتمد على الاضمار والتلميح والتركيز ، مليئة بالايحاءات والمعاني المستترة • وكان شعره يزدحم بالمتناقضات المباغتة التي غالبا ماتحمل طابعا ساخرا ، وتتأرجح بين رفعة الاسلوب وبين العامية الصرف ، او بين الجد والهزل ، او بين اصطناع جليل الشؤون وتافهها ، او بين الجميلمنها والكريه •»[٦] كل هذا نجده في «الارض الخراب» التي يعرض فيها اليوت موقفا تجاه العالم الحديث ،يبدأ بالاعتراض والنفور وينتهي بالايمان• كان يعرض هذه المواقف من خلال فن لا شخصي يتجنب عرض الذات، ويعتمد التاريخ والاسطورة في تصوير التفكك الذى واكب الايمان والتحلل

---

(٥) المصدر السابق ، ص ١٤٦ ـ ١٤٧ •

(٦) المصدر السابق ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩ •

من التقاليد حتى ادى الى ارض بوار عقيم ، فيها ذكريات بدون امل هي «متسع شاسع من اللاجدوى والفوضى •»

هذه صورة سريعة لما حدث في الغرب في حدود المئة السنة الاخيرة : خروج على الموروث في تقاليد الوزن والقافية ولغة الشعر ، قابلها الكثير بالاستنكار والقليل بتفهم غير مألوف • اعقب ذلك دفعة اخرى في سبيل التطور تمثلت بالشعر الذى بدأ اليوت بنشره منذ سنة ١٩١٧ كما في قصيدة اغنية للعاشق ج • الفريد بروفرك ، نجد في ما أثاره كل من ويتمن واليوت حول مفهوم الشعر وشكله جذورا تمتد الى اوائل القرن التاسع عشر في انكلترا ، والى ٣٠ كانون الثاني - ينـاير - ١٨٠٠ عندما كتب الشاعر الانكليزي وردزورث مقدمة للطبعة الثانية من «قصائد غنائية» ذلك الديوان الصغير الذى كرس الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي في مفتتح القرن الماضي • كان وردزورث اول شاعر أوربي اعلن صراحة ان لغة الشعر يجب ان تقترب من لغة الكلام العادي وان الشكل في القصيدة يجب ان يتحرر ما امكن من قيود تؤثر على المضمون ولذا نجده يغير كثيرا في نظام القوافي ويعتمد على الشعر المرسل وهو الشعر الموزون الذى يخلو من القافية •

ازاء هذه الحركة في تطور الشعر في الغـرب ، ما الـذى حـدث لشعرنا العربي من قفا نبك ، الى قم ناجِ جلّق وانشد رسم من بانوا ؟

عندما خرج العرب من الصحراء واختلطوا بأقوام وثقافات اخـرى ظهرت اول حاجة الى تقنين اللغة والشعر بالنحو والعروض ، فكانت بحور الخليل والاخفش وما يتبعها من زحاف وخبن وطي وجـزء • وجـرى الشعر العربي على هذه البحور من حيث الشكل وراح في الغالب يكرر نفس المعاني التي تحددها «الاغراض» من مدح وهجاء ونسيب ورثاء وما اليه • وعندما جاء ابو تمام عدّوه رأس المجددين • ولكن تجديد ابي

تمام في عصره كان يشبه الرقص بالسلاسل ، على رأي الدكتور محمد مندور ، لان اول تجديد واضح المعالم في الشعر العربي انما جاء من الاندلسيين عندما تعرض هؤلاء لمناخ ثقافي جديد ، فأوجدوا الموشح الذى ربما لم يكن خطوة موفقة جدا في تجديد الشكل لانها زادت من تعقيد وهندسة القصيدة العربية • ولم يطرأ تغيير يذكر على شكل القصيدة العربية ومضمونها حتى عصر النهضة الحديثة ، وذلك بالدرجة الاولى عن طريق ما قدمه شعراء المهاجر الى الشعر العربي • ففي عام١٩٢٠-١٩٢١ تأسست «الرابطة القلمية» لتجمع شعراء اميركا الشمالية من المغتربين العرب برئاسة جبران خليل جبران وعضوية ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة الخ• وفي عام ١٩٣٣ تأسست «العصبة الاندلسية» لتجمع شعراء اميركا الجنوبية من المغتربين العرب هناك • وكانت «الرابطة القلمية» شديدة الاندفاع نحو الجديد وتدعو الى قطع الصلة بالماضى • بينما كانت «العصبة الاندلسية» اقل اندفاعا واكثر اتزانا في سبيل التجديد • وربما كانت أول دعوة الى نبذ القديم في اسلوب الشعر العربي الموروث اطلقها ابو نواس عندما نبذ افتتاح القصائد بالوقوف على الاطلال تقليدا للاقدمين، فصاح :

قل لمن يبكي على رسم درس   واقفا : ماضر لو كان جلس ؟

ومع ذلك فاننا نجد نفس الدعوة تتجدد بنفس الاسلوب عند شعراء المهاجر اذ يقول فوزي المعلوف :

ماذا تفيد الشعر وقفة شاعر   يبكي الطلول قعودها وقيامها
يرثي ولا طلل هناك وانما   هي عادة ضمن الخمول دوامها
فاترك تقاليد القديم مهدما   اقداسها ومحطما اصنامها

وكذلك نجد جبران يقول : «لكم لغتكم ولي لغتي •• أقول ان

اخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر • اقول ان ما تحسبونه بيانا ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة ..»[٧] ويظهر ان الدعوة الى التجديد التي بدأت في اواخر القرن التاسع عشر قد كسبت زخما جديدا بحركة المهجريين • فنجد في «المقتطف» بتاريخ يناير ١٩٠٢ مقالا يدعو الى تجديد الشعر العربي بالانفتاح على الشعر الاجنبي • ونجد المنفلوطي يقول «ما كل موزون شعرا .. وان الوزن اشبه بالحلى في جيد الغانية والوشي في ثوب الديباج المعلم» • وبثورة المهجريين على الوزن والقافيه اوجدوا لنا مفهوم «الشعر المنثور» أو «النثر الشعري» كما يظهر في كتابات جبران والريحاني • كذلك بدأ الحديث عن وحدة القصيدة بدل وحدة البيت ، حتى وصلنا الحديث عن الادب المهموس على رأي الدكتور مندور ،الذى حل محل الاسلوب المنبري التقريري الذى يبدأ بافعال الامر والنهي والزجر وما اليه ..

وفي حدود عام ١٩٢٨ بدأت المجلات الادبية في مصر ولبنان تتحدث عن الرمزية في الادب ، وهو المذهب الذى كرسه سعيد عقل في مقدمة (المجدلية) عام ١٩٣٧ كما صرنا نسمع عن الرومانسية كمذهب ادبي ربما كان من اوائل رواده جبران ولكننا نجد تكريسا لهذا المذهب في مقدمة (افاعي الفردوس) لالياس ابي شبكة • وهكذا سارت الحال بالشعر العربي الذى حافظ على القديم شكلا ومضمونا في الاعم الاغلب كما عند شوقي • والى جانب المحافظة على القديم نجد الاراء الجديدة تناولت الشعر العربي بالتطور على ايدي المهجريين ومن تبعهم من شعراء لبنان وبقيت الحال كذلك حتى الحرب العالمية الثانية •

في هذه النظرات العجلى الى تطور الشعر في الغرب وفي بلادنا نجد أن الدافع الى التطور كان دائما نتيجة احتكاك الشعر بمؤثرات

---

(٧) غازي براكس ، « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث » مجلة شعر البيروتية عدد (١٦) خريف ١٩٦٠ ص ١١٨ وما بعدها .

خارجية • وليس في ذلك من ضير ، فهذه سنة الحياة ومن سبل التطور • فعندما قيل ان الشعر العربي أصابه الفساد في العصر العباسي عزي السبب لاختلاط العرب بالعجم رغم انفتاح الشعراء على منابع ثقافية جديدة ، مما لا يجعل للفساد المعنى المكروه الذي نعرف ، لان الشعر العباسي دخلت عليه انفاس حياة جديدة ، على ايدي بشار وابي نواس • ولكن تهمة الشعوبية هي السيف الذي شهره اصحاب القديم في وجه اصحاب الجديد• وهذه التهم واشباهها هي دائما بالمرصاد لكل دعوى نحو التجديد والتطور• فلم يكن الخروج على مألوف الشعر سهلا عندما اقدم وردزورث وكولريدج على نشر «قصائد غنائية» • فقد مضى عامان على خمسمائة نسخة من الكتاب طرحت في الاسواق ولم تنفد جميعها ، عندما صدرت الطبعة الثانية ، بمقدمة تستهدف الشرح وايضاح الاسس في الاتجاه الجديد في كتابة الشعر وهو الاتجاه الرومانسي • لقد كانت المقدمات وشرح الاسس ضرورية دائما لكل حركة جديدة في التطور • والملاحظ ان في تاريخ الاداب ينحسر المد المعاكس للحركات الجديدة بعد ان يقدم اصحابها شرحا لمقاصدهم واساليبهم • وهذا ما حدث في الغرب مع جميع الحركات الادبية والفنية • ولم يكن اسلوب ت • س • اليوت ليعرف ويقوّم لو لم تتيسر الشروح والتعليقات • وهكذا حدث في بلادنا بعد الحرب العالمية الثانية عندما نشأت دعوة الى تطوير اوزان الشعر وقوافيه ، عرفت خطأ بحركة الشعر الحر • ثم بدأت في لبنان حركة جديدة تدعو الى تطوير مضمون الشعر العربي وتنزل الشكل منزلة ثانية ، حركة تدعو الى فلسفة الشعر العربي ليجد له مكانا في صورة الشعر العالمية المتطورة •

تزعمت الحركة الاولى في تطوير قوالب الشعر العربي منذ عام ١٩٤٧ الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، كما تزعمت الحركة الثانية في تطوير مضامين الشعر العربي جماعة صغيرة من شعراء لبنان اصدرت مجلة

«شعر» في بيروت عام ١٩٥٧ . لقد نشأ لكل من الحركتين انصار قليلون وخصوم كثيرون . وصاحب كلا من الحركتين كثير من الحماس لها او عليها . والتف حول كل من الحركتين كثير مـن المتشاعرين والمتأدبين مما اساء الى الصورة الاصلية ، فأدى الى كثير من اللبس والابهـــام في المفاهيم التي لم تكن واضحة حتى في اذهان الداعين لها في بعض الاحيان ، وهذه من المفارقات المستغربة حقا .

تؤرخ السيدة نازك الملائكة لولادة ما تدعوه خطأ «بالشعر الحر» في مذكراتها التي نقل منها زوجها الدكتور عبدالهادي محبوبة فقرة اثبتها في مقدمته لكتاب الشاعرة «قضايا الشعر المعاصر» .

تقول السيدة نازك : «في يوم الثـلاثاء ٢٧ تشـــرين الاول ١٩٤٧ بالذات ... في ضحاه ، كان ميلاد اول نموذج (للشعر الحر) في قصيدة بعنوان الكوليرا».[٨] وتقول الشاعرة انها استوحت موضوع القصيدة من وباء الكوليرا الذى انتشر في مصر الشقيقة في ذلك التاريخ ، وانها نظمت قصيدة بأسلوب «الشعر الحر» يعتمد وزن المتدارك (الخبب) الذى يستخدم تفعيلة واحدة وهي (فعلن) في المتدارك الصحيح ، كما في قولك «سبقت دركي فاذا نفـرت : «فعلن فعلن فعلن فعلن» ولكنهـا رأت ان تطـو ر تسلسل (فعلن) من الناحية العددية في اشطر ليس من الضروري ان تحوي اربع تفعيلات ، وتنتهي بقافية موحدة تلتزم حرف روى واحد . بل ان الشاعرة شاءت ان تقلّد وقـع حوافـر الخيل التي تجر عـربات الموتى بالكوليرا .. هكذا شاء خيالها ان تتصور الموت بهذا الوباء . ولـذا فهي تجد ان الصورة قد تنتهي بشطر يحوي ثلاث تفعيلات بدل اربـــع تفعيلات تقليدية . ولذا فلا لزوم لاقحام كلمة قد تسيء الى الصورة لمجرد المحافظة على التفعيلات الاربع . وكذلك قد تتطلب الصورة تفعيلتين او

(٨) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين . بيروت . الطبعة الثالثة (١٩٦٧) ص ١٢ .

ست تفعيلات . لاتجد الشاعرة بأسا في ذلك في خروجها علـى عروض المتدارك . وكذلك قد تجد ان الصورة أوقع في النفس أو افضل اذا هي كررت قافية مرتين أو ثلاثا ، اذا كان ذلك يناسب الصورة ، او أنها قد تترك قافية لتعود اليها بعد ثلاثة اشطر فتلتقطها التقاطا يسترجع الايقـاع في شطر سابق . كل ذلك نجده في هذا المقطع من قصيدة الكوليرا .

طلـع الفجــر ... ... ٢ فعلن
اصــغ الى وقـع خطى الماشــين ٤
في صمت الفجر . اصغ ، انظر ركب البـاكين ... ٦
عشــرة اموات ، عشـــرونا ٤
لاتحص ، اصــغ للباكينــا ٤
اسـمع صوت الطفـل المســكين ٤

نجد ان هذا المقطع ، وبقية القصيدة تعتمد على تفعيلة واحدة مـن المتدارك هي (فعلن) . ففي الشطر الاول تفعيلتان وفي الثاني اربـع وفي الثالث ست وفي الرابع والخامس والسادس اربع تفعيلات في كل منها . ان الشطر الاول صورة بحد ذاتها ، بسيطة ولكنها تكسب طابعا حزينا فيما يتلوها من صور . لاتريد الشاعرة ان تنقل لنا سوى صورة طلوع الفجر المألوف البسيط ، الذي ستزيد من طلوعه المأساوي الصور الحزينـــة التالية . ولذا فلا داعي لان يكون هناك كلمات اخرى تقحم في هذا الشطر لاجل ان تكتمل فعلن اربع مرات . وفي الشــطر الثاني تأتي التفعيلات الاربع طبيعية ولكنها تترك الصورة ناقصة عن عمد «اصغ الى وقع خطى الماشين» وتمطّ تفعيلة الماشين لكي تنقلنا الى بقية الصورة الحزينة في الشطر الثالث الذى كان يمكن ان ينتهي بتفعيلتي «في صمت الفجر» .ولكـن الشاعرة اضافت اربع تفعيلات لتقدم صورة حزينة اخرى «اصغ ، انظر ركب الباكين» وبذلك يصبح في هذا الشطر الثالث ست تفعيلات بارعة ،

تنتهي بتفيلية ممطوطة في «الباكين» تلتقط النغم الحزين في «الماشين» قبلها وتثير في القارىء رغبة جامحة في قراءة «في صمت الفجر» ثانية كما بدأ الشطر الثالث ذو التفعيلات الست • هذه الحركة في نظري بارعة جـدا لانها تجعل صورة «اصغ • انظر ركب الباكين» صورة دائرية دائمـــة الحركة لا تنتهي الا لتبدأ من جديد في اول الشطر • وبذلك تكون بداية الشطر الثالث بتفعيلتين «في صمت الفجر» قد جمعت صورتين حزينتين معا: اولاهما في الشطر الثاني والأخرى في الشطر الثالث • ولـو ان الشاعرة انتهت مع «في صمت الفجر» في الشطر الثالث وبـدأت شـطرا رابعا بـ «اصغ • انظر ركب الباكـين» لـكان تقسيم التفعيلات ٢ ، ٤ ، ٢ ، ٤ تقسيما في منتهى السذاجة والرتابة ، ولكانت الصورة اقل ايحاء بالحـزن بكثير مما هي عليه في هذا الترتيب ٢ ، ٤ ، ٦ تفعيلات وهو تدرج يوحي بتزايد الحزن واستمراره في الصورة الكاملة للقصيدة • اما ترتيب القافية فقد جاء هوالاخر بارعا في نقل الصوت الوحيد المسموع ازاء وقع حوافر الخيل وهو صوت الانين البطيء الثقيل المكدود ، وهو ما تعبّر عنه القوافي «ماشين ، باكين ، مسكين ••

نازك الملائكة ولدت في بيت جميع افراده شعراء وادباء وخصوصا الاب ، الاستاذ صادق الملائكة ، والام ، «أم نزار» التي توفيت قبل سنوات ونشرت لها ابنتها ديوان شعر اسمه (انشودة المجد) • كانت نازك تعرض شعرها على افراد اسرتها ، وتصف لنا مقدمة كتاب (قضايا الشعر المعاصر) ردةالفعل الاولىتجاه قصيدة الكوليرا التي تمثلتفي استغراب ابي نزارنفسه، الذي راح يسأل أين الوزن أين القافية ؟ من سيقرأ هذا الشعر ؟آمـا وامثالي ممن يقرأون المتنبي والبحتري وابا تمام ؟ هكذا كانت أول ردّة فعل فيابناء جيل عاش على شعر المتنبي والبحتري وابي تمام • وليس في ذلك من ضير وليس في ذلك من غرابة ، فالفة الجديد تحتاج الى وقت ،

ولكن تقويم الجديد كذلك يحتاج الى تعاطف والى رحابة صدر والى تجنب احكام مسبقة • والغريب الا يجد قراء المتنبي والبحتري وزنا وقافيه في قصيدة الكوليرا • ولكن القصيدة نشرت في مجلة (المعرفة) ببيروت في النصف الاول من كانون الاول ـ ديسمبر ـ ١٩٤٧ • وجاءت ردود الفعل متأخرة في الزمن على هذا النوع الجديد من القالب الشعري •

عندما اصدرت نازك الملائكة ديوانها الثاني (شظايا ورماد) كتبت له مقدمة تشرح فيها هذا الاسلوب الجديد في ترتيب الاوزان والقوافي واطلقت عليه اسم «الشعر الحر» • ويظهر ان صفة الحرية كان يخشاها كثير من القراء لاسباب مجهولة لدي • ثاركثير من القراء والنقاد على هذا القالب الشعري الجديد ، ولان اغلبهم ـ ويا للغرابة ـ لم يجد فيه وزنا وقافية ، راح يطلق عليه صفة النثرية ، فيصمونه آنا بالشعر المنثور وطورا بالنثر الشعري • وقد تطرف بعضهم ـ وهذا اعجب العجب ـ وعلى رأسهم العقاد ، فاطلق على هذا القالب الشعري الجديد اسم «الشعر السايب» وراح العقاد العضو المستشار في لجان ادبية عدة يحيل شعر القالب الجديد الى «لجان النثر للاخصاص» وبلغ به الحماس ان هدد بالاستقالة من رياسة لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والاداب اذا سمح للشعراء الشباب في مصر مثل احمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبدالصبور ان يسافروا الى دمشق للاشتراك بمهرجان الشعر • هكذا وصلت سطوة الاقطاعيات الادبية والثقافية في بلادنا ، وهو امر اقل ما يقال فيه انه يؤسف له ، ولاكثر من سبب •

تسجل نازك جانبا من اوجه الانكماش والرفض الذى كان من نصيب الحركة الجديدة التي «قابلها الادباء والجمهور مقابلة غير مرحبة» ورفضوا ان يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي • وانما كانت فكرة اقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلا من الشطر

صادمة للجمهور لانها سألته ان يحدث تغيرا اساسيا في مفهوم الشعر عنده ، وقد كان لابد للجمهور العربي ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ان يتماسك في وجه الطلب المفاجيء ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكانا ».[9]

يطالبنا الدكتور عبدالقادر القط[10] ان نحكم على النماذج الشعرية من حيث القيمة الفنية وليس من كونها تخالف القديم او تسايره ،وان نقف من الجديد موقفا على ضوء سؤالين :

١ - هل هناك حاجة الى هذا الجديد ؟ ٢ - هل النماذج المتوافرة منه ترضي هذه الحاجة ؟بوسع كل المهتمين بدراسة الشعر العربي ان يسألوا هذين السؤالين ازاء ما قدمته نازك في دواوينها الاربعة : عاشقة الليل ، شظايا ورماد ، قراره الموجة ، شجرة القمر . ان معرفتي الخاصة بالشاعرة ، اضافة الى المقابلة التي اجريتها لها ونشرتها مجلة «البيان» الكويتية[11] تحملاني على القول ان الشاعرة لمست مثل هذه الحاجة الى التجديد والابتكار في كتابة الشعر العربي شكلا ومضمونا . لقد جاءت هذه الحاجة من اطلاعها بدرجات متفاوتة على نماذج من الشعر الاوربي ، وخصوصا الانكليزي ، لا سيما شعر كيتس الانكليزي الرومانسي وشعر ادكارالن بو ،الرومانسي الاميركي وشعر روبرت بروك الانكليزي الذي توفي عام ١٩١٥ . ولذا فقد بدأت نازك تجرب قالبا جديدا في كتابة الشعر منذ قصيدة الكوليرا حتى آخر قصيدة نشرتها لها مجلة «الاقلام» البغدادية بعنوان «حكاية طفل عربي»[12] ولكن الباحث المنصف لا يستطيع القول بكثير من الثقة ان جميع قصائد نازك بالقالب الجديد تحقق مستوى فنيا

---

(٩) نازك الملائكة : المصدر السابق ص ٣٨ .

(١٠) الدكتور عبدالقادر القط : « القديم والجديد في الشعر العربي » محاضرة القاها بجامعة الكويت بتاريخ ١٩٦٩/٣/١٠ .

(١١) العدد (٣٥) شباط - فبراير - ١٩٦٩ .

(١٢) مجلة الاقلام البغدادية ايلول ١٩٦٨ . ص ١٥ .

رفيعا • فالواقع ان القصيدة الاخيرة لاتختلف كثيرا في تعابيرها عن مستوى الصحافة اليومية ، وفي مقطعها الاول نغمة رتيبة مؤذية :

أمي ، رأيتك تشحبين
ووضعت رأسك في يديك أسى ورحت تغمغمين
وذهلت عني لم تعودي تبسمين
وعكفت تستمعين للمذياع في وله حزين
وتساقطين دموعك الحرى ولا تتكلمين
الا نثارا من حديث لا يبين
قلت «اليهود» وقلت «ربي من يعين» ؟
وهتفت «يا ارضي السليبة» صحت «يا وطني الطعين»
أمي لماذا تنشجين ؟

واضافة الى هذه الرتابة المؤذية التي توجد في بعض رديء الشعر من العمود الخليلي التقليدي ، الذي جاء القالب الجديد تطويراً له ، نجد لغة القصيدة تنحدر الى عاطفيات ما قبل الخامس من حزيران • فيقول الطفل لامه :

••• لا اعـود
الا وقد اثبت رايتنا على القدس النقية
اماه فاعتمدي عليّـه •

و «عليّه» هذه تصفع الاذن الحساسة بعامية نشاز • ولكنها ضرورة القافية ! ثم ماذا تعني «القدس النقية» هذه ؟ تستمر الميوعة العاطفية في القصيدة الى حد «اني هزمت جنود (دايان) اللعين» •

الحاجة الى التغير ومستوى النماذج اذن هما أهم شرطين في دراسة الشعر ، بغض النظر عن شكله • فمن السذاجة أن يتسرع المرء في الحكم

على الشعر بتقسيمه الى نوعين : شعر العمود الخليلي أو التقليدي و «الشعر الحر» حسب مفهوم نازك الملائكـة • وهنا لابد مـن الاشارة الى فوضى المفاهيم والتسميات التي نشطت على اثـر دعوة نازك • لقـد بدأنا نسمع بالشعر العمودي والشعر الحر ، والشعر المنثور • وكثر المتحزّبون لهذا الصنف أو اذاك بحماس فيه كثير من الحرارة وقليل من الضوء • ورغم أني لا أميل الى تقسيم أصناف الشعر كما تقسم اصناف البطاطا ، ولكن لا بأس من تعريف مدرسي بسيط أعتمده في ما تبقّى من هذا الحديث •

الذى أفهمه من تعبير شعر العمود الخليلي هو الشعر الذى يعتمـد نظام الشطرين والقافية الموحّدة بحرف الروي ، والذي يتبع واحدا من البحور الستة عشر ، كما دونها الخليل بن أحمـد الفـراهيدي وتلميذه الاخفش والذي أحسن أمثلته المعلّقات وما سار مسارها • أمـا الشـعر المنثور فهو النثر الذى يحمل طاقات شعرية من حيث المضمون رغم أنه لا يعتمد تقسيمات الأشطر والأبيات الا عرضا ، وأحسن أمثلته ما كتبه جبران خليل جبران ولم يبلغ مقلّدوه القلّة مبلغ جبران نفسه • أمـا القالب الشعري الذي دعت اليه نازك الملائكة منذ عام ١٩٤٧ وتبعها كثيرون في جميع البلاد العربية فيقترح الـدكتور النويهي(١٣) تسميته بالشـعر المنطلق أو شعر الشكل الجـديد • أنا لا أجـد بأسا في تسمية (الشعر المنطلق) اذاكانالمقصود به انطلاقا في نظام الـوزن والقافيـة • ولكني لا أطمئن الى وضوح هذا المعنى في ذهن القارىء غير المتخصص ، فيحسبه انطلاقا كاملا من قيود الوزن والقافية ، ويختلط عليه بالنتيجة مع الشعر الحر لا سيّما أن صاحبة الفكرة تسميّه صراحة بالشعر الحر • وكذلك فأني أجد تسمية شعر «الشكل الجديد» تسمية ناقصة لأن هذا الجديد

---

(١٣) الدكتور محمد النويهي : قضية الشعر الجديد جامعة الدول العربية ، القاهـرة ١٩٦٤ ص ٢٧٠ •

سيصبح قديما في المستقبل ، ودليلنا في ذلك قول ابن قتيبة «كل قديم كان جديدا في عصره» • وهكذا كان أبو تمام جديدا بالنسبة الى عصره ولكنه قديم بالنسبة الى عصرنا • وبما أن نازك نفسها تؤكد في كتابها مرارا أن غرضها هو تغيير النظام في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة فاني أجد في هذا العمل انتقالا من العمود الخليلي الى عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسميه «شعر العمود المطوَّر» وما ذلك الا لأنه شعر عمود ، ولكنه تطوّر عن عمود الخليل • فاذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارىء التعلّق بالعمود القديم ، الذي هو الواقع ، ولكنه عمود مطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها في الشطر وتوافر القافية في الأشطر •

وكلمة الشكل الجديد شائكة بقدر ما هو شائك مفهوم الشعر الجديد والشعر الحديث • لقد ارتبطت كلمة الجديد في ذهن الشعراء الذين يكتبون بأسلوب الشعر الحر الذي يتحرر من الوزن والقافية كما نفهمه من قصائد (أوراق العشب) لوولت وتمن وقصائد اليوت المشهورة • لقد بدأ « الشعر الحر » في العربية بمعناه الدقيق في الأربعينات من هذا القرن اذ نجد أمثلة منه في مجلة «الاديب» البيروتية • ولكن جماعة مجلة «شعر» بدأوا منذ ١٩٥٧ يقدمون نماذج من الشعر الحر بالعربية تخلو خلوا تاما من الوزن والقافية • والحديث عن الشعر الحر من حيث الشكل يجر نا الى الحديث عن الشعر الجديد من حيث المضمون وهذه هي الأدغال التي يكثر فيها الشوك ، وسأحاول اجتيازها بعد قليل • ولكنني أسارع هنا لأثبت أن صفة الجديد في الشعر تتناول المضمون دون الشكل ، ولذا نجد شعرا عربيا يكتب في السنوات العشرين الأخيرة يمكن وصفه بالجديد من حيث المضمون ، وموقف الشاعر من نفسه ومجتمعه ومن اللغة والموضوعات التي يتناولها ، كل ذلك بشعر عمود خليلي أو عمود مطوّر

أو شعر حر . لذا فاني أزعم أن صفة الجدة يجب أن تتناول المضمون وليس الشكل كما سأبيّن ذلك عما قليل .

لا بأس من عودة سريعة الى الحركة التي أطلقتها نازك عام ١٩٤٧ وبصورة رسمية عام ١٩٤٩ في مقدمة ديوانها الثاني «شظايا ورماد» . لقد كثر الحديث عن أيهما أسبق الى «ابتكار» العمود المطوّر نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب الذي توفي في المستشفى الأميري في الكويت في ١٩٦٤/١٢/٢٤ . الواقع أن نازك وبدر من جيل واحد وقد تخرجا معا فيدار المعلمين العالية ببغداد : نازك عام ١٩٤٣ وبدر عام ١٩٤٧ . وعندما صدر ديوان بدر الأول (ازهار ذابلة) عام ١٩٤٧ بعد أسبوعين من نشر قصيدة «الكوليرا» لنازك ، كان الديوان يحوي قصيدة بأسلوب «العمود المطور» هي قصيدة «هل كان حبّا» . وليس هذا مجال السباق في أي الشاعرين ابتكر العمود المطوّر قبل الآخر لأن الأهم من ذلك في نظري هو أي الشاعرين نما شعره أكثر بغض النظر عن الأسلوب . أكثر السياب من الشعر بالعمود المطور ولكنه لم يهجر العمود الخليلي تماما ، بل برع فيالاثنين. ثم صرنا نقرأ لنزار قباني شعرا بالعمود المطوّر هذا ، ثم برز عبدالوهاب البياتي ، ثم برز في مصر أحمد عبدالمعطي حجازي وصلاح عبدالصبور . هذه قائمة صغيرة جدا ، لأن عددا كبيرا من المتشاعرين ، لا أستطيع حصرهم ، اذ لا فائدة من ذلك ، ظنوا أن العمود المطوّر أسهل منالا من العمود الخليلي في كتابة الشعر . وهذه من جملة التهم التي وجّهت الى العمود المطوّر منذ ظهوره . فقد قيل «ان الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلّصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة ،تعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية.»(١٤) ان الرد على هذه التهمة هو في منتهى البساطة اذا كان مقياسنا هو النموذج

(١٤) نازك الملائكة : المصدر السابق ص ٣٩ .

ذاته ، فعلى الباحث المدقق أن يحكم على العمل الفني من الداخل لا من الخارج • فليس صحيحا على الاطلاق أن الشعر بالعمود الخليلي دائما رتيب وعتيق ومكرور ، ويتلقف البيت فيه القافية تلقفا ، وأنه يقوم على وحدة البيت ، ولا يهتم بوحدة الفكرة ، التي تؤدي الى وحدة القصيدة ، الى آخر التهم والتعميمات التي اطلقها المتحمسون للعمود المطور والمصابون بحمى التجديد على أساس نبذ القديم ، بحيث اعمتهم الأدغال الماثلة أمامهم عن رؤية الغابة نفسها • فهذا سليمان أحمد العيسى من أبناء الاسكندرونه، في قصيدة يودّع بها دار المعلمين العالية في حفلة التخرج فيذكر فيها الديار والأحباب على الاسلوب الجاهلي القديم يعتمد البحر الطويل الذي هو بحر قفا نبك :

سليني وقد أوفى على السفر الركب ... أعام مضى يا دار أم حلم عذب
تفقدت قلبي للوداع فتمتمت ... يداي على صدري : وأين لك القلب

حتى يقول :

تكاد شجيرات الحديقة تشتكي ... وتندب لو أمست يطاوعها الندب
هنا وقفت يوما •• هناك تحدثت ... هناابتسمت لما التقى الدرب والدرب
هنا ارتعش الثغر الجميل متمتما ... بنصف صباح الخير. حسب الهوى حسب

في البيت الأخير نجد الشاعر قد استنفد معناه بنهاية « بنصف صباح الخير» • وبذا يكون قد أنجز ست تفعيلات ، وبقي عليه تفعيلتان ليكمل البيت • كان يمكن لهذا البيت الجميل أن ينتهي نهاية تعيسة على يد شاعر أقل براعة وشاعرية من سليمان العيسى • ولكن «حسب الهوى حسب» جاءت لتنقذ المعنى من الانهيار وكأنها تعليق طبيعي على عاطفة الحب التي يحملها الشاعر والتي ترضى «بنصف صباح الخير» فقط • قد يقول قائل ان في هذا غنائية «لفظية» وتعبير عن حب مراهق • فأقول

وما العيب في ذلك ؟ يكفي أن الشاعر كان صادقا في التعبير عما يحس ، وصدق التعبير لا التكلف والافتعال هو الدعامة الاولى في أي فن ذي قيمة. أما الأمثلة على الشعر الرديء في أسلوب العمود الخليلي فأكثر من أن تحصى ، وأشنعها المدح والتملق والوطنية التجارية ، وما أكثر ما ابتلينا بذلك . المضمون في القصيدة اذن يجب أن يأتي في الاعتبار الأول قبل الشكل . وحتى شاعر بارع مثل نزار قباني يمكن أن يكتب قصيدة رائعة بالعمود المطور مثل قصيدة «الممثلون» سبق له أن كتب قصيدة رديئة جدا بالعمود المطور كذلك وهي «رسالة من مواطن سوري الى الرئيس الاميركي» حيث يقول فيها :

من بلد في الشرق الاوسط
أسكنه يدعى سوريا
يتسلق خارطة الدنيا ...

حتى يقول :

فانا لا أكره أمريكا
وانا لا أكره انسانا
لكن رئيسك يحسبني
يحسبني زنجيا أصفر
زنجيا من أوكلاهوما ...

كيف يكون الزنجي أصفرا ، ومتى كانت اوكلاهوما مركزا للزنوج السود أو الصفر وما هذا اللحن الراقص العابث ، أتراه يناسب قصيدة يفترض فيها أنها تعبّر عن قناعة سياسية معينة أو وطنية من نوع أو آخر؟

وليس أدلّ على أن الوزن لا يصنع شعرا ، حتى ولو كان بقافية وأن الوزن قد يذهب بجمال النثر العادي بل يفسده أيما افساد ، ليس

أدلّ على هذا كله من نموذج يترجم احدى روايات شكسبير الى العربية، هي [يوليوس قصير] • تحمل هذه الترجمة أسماء ثلاثة اشتركوا فيها • وأنا أجلّ واحدا من هذه الأسماء الثلاثة أن يرضى بمثل هذه التعابير السمجة التي تعافها جميع مقاييس الذوق • الحديث عن بروتوس أحد المشتركين في قتل يوليوس قيصر : « اي صديقي بروت اصغ لقولي/أنا هذا مرآة صدق سابدي/لك ما لم تكن ترى من خلالك/لاتظن الظنون بي ياصديقي/ لست بالضاحك اللّعوب مجونا/لا ولا بالمهين أبذل حبي/وولائي لكل من يلقاني / لا ولا بالذي يهش ويلقي/أحسن القول للحضور رياء/فادا ما مضوا أساء حديثا» • ما هذا العبث ؟ أي صديقي بـروت اصغ لقولي : يا خفيفا خفّت به الحركات ، فاعلاتن مستفعلن فاعلات ! وهكذا تستمر النغمة مثل قرقعة عجلات القطار • هل هذا شعر ؟ هل هذا نثر ؟ هل يرقى هذا حتى الى مستوى المقامات أو أدب التسـّول والكدية ؟

تقول نازك في دفاعها عن التجديد في عمود الشعر الخليلي : «في الواقع ان الافراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمـة ويخلقون الأنماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحيـة تبهظ كيانهم وتناديهم الى سد الفراغ الذي يحسونه • ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدّع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة»(١٥) •

ترى ما الحاجة الروحية التي راحت تبهظ كيان الشاعرة فدفعت بها الى تطوير عمود الخليل ؟ وهل ان هـذا الشـكل المطـور احتـوى موضوعات دواوينها الأربعة بشكل لم تكن تقوى عليـه قصيدة العمـود الخليلي ؟ باستثناء قصيدة «الخيط المشدود بشجرة السرو» وقصائد قليلة جدا ، أراني أتردد كثيرا قبل القول بأن مضمون قصائد نازك المنشورة لم تكن لتعبر عنها قصيدة العمود الخليلي • والا فلمـاذا تكتب الشاعرة

(١٥) نازك الملائكة : المصدر السابق ص ٤١ •

«تحية للجمهورية العراقية» بالعمود المطـور تقول فيها ان الجمهورية :

تعطينا عطرا وسلاما وروءى بضّة •
تبعثنا أغنية حية •
تحيا تحيا الجمهورية !

ولمـاذا لا يقال هذا بالاسلوب التقليـدي الذي تكتب فيـه قصيدة تستوحيها من عبارة «دقت ساعة العمل الثوري» ؟ ما الفرق بين القصيدتين من حيث المضمون ومن حيث «أغراض الشعر» القديمة الموروثة ؟[١٦]

ان الحاجة الروحية التي تبهظ الكيان ، والفـراغ الناشيء مـن وقوع تصدّع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة أستطيع أن أفهمها عندما أدرك الهوّة السحيقة التي تفصلنا ثقافيا عن أوربا والعالم عموما • ان ثقافة القاريء العربي الذي تبلور ذوقه الشعري في حـدود الحرب العالمية الثانية أو قبلها في مصر كانت تتعامل بالعروض والمحسّنات البديعية واللفظية وأغراض الشعر وعبادة الأبطال • وهذا يشمل الالمام بالبحور الستة عشر وبالجناس والطباق والاسـتعارات المكنيّة والبلاغيّة والناقصة ، والمدح والهجاء والفخر والرثاء والنسيب والتشبيب ولزوم مالا يلزم ، ثم بتقديس عمالقة الشعر واستعمال أفعـال التفضيل باستمرار لاستحضار قائمة تكون تحت الطلب وتحوي أغزل بيت قالته العـرب واهجى بيت وأمدح بيت وأقذع بيت • ومن لم تتيسّر له هذه البضاعة فاته الكثير من موروث الشعر • ولست أدري أي مغرض تواضع على ضرورة توافر هذه العدّة التجارية حتى فات القاريء العربي العادي أن يتحسس الروعة التي لا يحدّها زمان ولا مكان والتي تتوافر في كثير من الشعر الجاهلي في مثل قول امريء القيس :

اذا قلت هـذا صاحب قد رضيته ... وقرّت به العينان بُدّلت آخـرا

---

(١٦) القصيدتان في ديوان شجرة القمر .

كذلك جدّي مـا أصاحب صاحبا مـن الناس الا خانني وتغيّـرا

هل من الضروري أن تتوافر لدي عدّة نجارة لكي أستمتع بهـذا القول البديع ؟ ربما كانت كلمة جدّي تحتاج الى من يخبرني انها تعني حظي ، ولكن ماذا في هذا القول مما يتطلب معرفة خاصة أكثر من معرفة القراءة ؟ وما الشروط التي تحول بين القاريء العادي وبين ادراك روعة القول الصريح في شعر يزيد بن الخذّاق الشنّي :

لـن تجمعـوا ودي ومعتبتـي أو يجمـع السـيفان في غمـد
نعمـان انك خائـن خـدع يخفـي ضميـرك غـير مـا تبدي

هنا تبدأ تساورني الشكوك أن المقصود بموروث الشعر ليس هـذه الروائع بل ما ورثناه من العصور المظلمة الطويلة ، التي رزحت بلادنا تحت كاهلها . وان كان ظني في محله فلقد جاء الجيل العربي الذي بدأت ثقافته تتبلور في حدود الحرب الثانية وقذف عدّته الثقافية في وجه الجيـل المـاضي الـذي ثار ثورة عارمـة لسـببين : اولهما ان ليس في عـدّة الجيـل الجـديد ما يشـبه او حتى ما يمكن أن يعد امتدادا لما في جعبـة جيـل ما قبل الحـرب ، وثانيهمـا أن هذه العدة الثقافية الجديدة لها جرس غريب ليس للعربية به من عهد . «النفي ، الغربة ، الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ، عبودية المكان والزمان ، الموت الفاجع ... تلك هي رايات عصرنا»[١٧] ، كما جاءت على لسان أحد المهتمين بحركة الشعر الجديد ، والمتمثلة فـي مجلة «شعر» التي بدأت حركتها في سبيل تجديد المضمون عشر سنوات بعدما بدأت نازك حركتها في تجديد الشكل في القصيدة العربية . ان أية نظرة فاحصة الى العدّتين الثقافيتين تبين الفرق الشاسع بين أساسين فـي

(١٧) خالدة سعيد ، « بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث » مجلة شعر العدد ١٩ صيف ١٩٦١ ، ص ٨٨ .

مفهوم الشعر ، والنتيجة الطبيعية المتوقعة أن الشعر الجديد الذي يحمل رايات العصر المذكورة سيبدو غريبا لكل من لم يألفه • واذا أضفنا الى ذلك حقيقة أن أغلب جماعة الشعر الجديد هذه تدعو للخروج الكامل على الوزن والقافيه واعتماد أسلوب الشعر الحر ، استطعنا أن نفهم أسباب الهجوم الملوّن عليهم •

وهنا يجابهنا السؤال القديم الجديد ثانية : ما الشعر ؟ ان جماعة الشعر الجديد لم يلتفتوا الى محاولة تحديد الشعر لأنهم أدركوا تعريف الشاعر الانكليزي أي • ئي هاوسمن «أنا لا أستطيع أن أعرّف الشعر أكثر مما يستطيع كلب الصيد أن يعرّف الجرذ ، كلانا يعرف الشيء عندما يراه» • الشعراء الجدد الذين التفّوا حول مجلة «شعر» سواء منهم من يتبع العمود المطور أو يكتب بالشعر الحر ، أغلبهم صفوة من المثقفين ثقافة عميقة جدا ، وأغلبهم يتقن لغة أوربية او أكثر ، يقرأ بها قراءات جادّة ويترجم عنها ترجمات مسؤولة ، وهذه نقطة مهمة جدا • الشعراء الجدد أناس قرأوا الرمزيين الفرنسيين والرومانسيين الانكليز ،ويتحدثون بذكاء عن وتمن ، پاوند ، اليوت ، مالارميه ، بودلير ، لافورك ، أراكون ، ايلوار ، بريفير وعدد كبير من الشعراء المعاصرين • الشعراء الجدد فهموا اليوت بدرجات متفاوتة ، وأدركوا تي • ئي • هيوم وفلسفته في الشعر وعلاقتها بفلسفة برغسون • ومن هنا نجد أن ثمة هوّة شاسعة بين ثقافة هذه النخبة وثقافة القاريء العادي • ومن هنا برزت نقطتان مهمتان واكبتا حركة الشعر الجديد : الاولى مجموعة من الاتهامات التي تدل في الغالب على حيرة المتلقّي لهذا النوع من الشعر ، والثانية حركة نقد نشطة تعتمد الشرح والتفسير ومحاولات في «تفهيم الشعر الجديد» كما يقول رئيس تحرير مجلة «شعر» يوسف الخال •

النقطة الأولى طبيعية ومنتظرة ، والنقطة الثانية ضرورية لأكثر من

سبب . يقول نزار قباني ، الذي لا ينتمي الى هذه الحركة من ناحية نظرته الى الشعر ، كلاما يقبله الجدد «كل ما نطلبه أن يكون شعرنا في المرحلة الثقافية التي نحن فيها صورة لهذه الثقافة وانعكاساتها . ان لغة المثقفين في جميع البلاد العربية هي القاسم المشترك الصحيح والمادة الأولية التي يجب أن نستعملها في كل ما نكتب من شعر أو قصة أو نقد أو مقالة .. لم يعد بوسع أي أدب أن ينعزل بين جدران اقليمية ضيّقه ويدفن رأسه في رمال اللامبالاة ، والا صنّف في عداد الآداب الميتة .. فكل بذور الفكر التي حملتها أمواج البحر المتوسط الينا أخصبت في ترابنا وأعطت زهرا وورقا ، تصادمت منطقتنا ثم انسحبت تاركة على أرضنا مزقا من راياتها : من طاغور وغوته وشكسبير ورامبو ومالارميه وفاليري وأراغون ولوركا وبول ايلوار الى ت . س . اليوت . كل هؤلاء مرّوا من هنا بعد أن خلّفوا على فجر شعرنا بعضا من أنفاسهم[١٨]» .

هذا كلام جميل ، وكلّنا يريد أن يكون مثقفا يجمع ثقافات عصره. ولكن عندما نأتي الى التطبيق تبدأ الصعوبة . فهذا تي . ئي . هيوم الشاعر الانكليزي يقدم نظرية شعرية لغوية تعتمد نظرية برغسون في الفن ، يقول : اننا لا نستطيع ادراك الواقع على نحو مطلق عن طريق الذهن ، بل عن طريق الحدس . ويقول هيوم «ان النثر يعبّر عن الحل الوسط الذي يتوصل اليه الذهن مع الواقع ، وينقل كل ماهو مشترك بيني وبينك وبين الناس كلهم .. أما في الشعر فاننا نعي تحقيق الايصال المباشر .. ولكي يستطيع الشاعر أن ينقل الى القاريء المنحنى الدقيق لفكره وشعوره .. فانه يضطر الى ابتكار شكل جديد للتعبير .. والى اختراع كنايات جديدة ونعوت جديدة .. وان صورا متباينة عديدة مستقاة من نواح شتى ، قد تستطيع بتجميع فعلها في نقطة واحدة أن توجّه

---

(١٨) نزار قباني ، الشعر قنديل اخضر ص ٤٥ ـ ٤٨ .

الوعي نحو تلك النقطة بالذات حيث يوجد حدس معين لكي يدرك[١٩]»٠ وفي عام ١٩٢٠ بعدما توفي هيوم بثلاث سنوات نشر اليوت أهم قصائده الأولى « جيرونشن » التي يصعب فهمها الا بعد فهم نظرية هيوم في اللغة والشعر ٠فالقصيدة بدل أن تقول شيئا عن طريق استعمال الصفة البسيطة «أنا شيخ لا فائدة مني» فان اليوت يقدم مجموعة من الصور المتناثرة تؤدي هذا المعنى ٠ فالشيخ هو رمز المجتمع الذي ينتظر بعث الحياة عن طريق المطر وعن طريق رؤية اشارة الهية تنبيء بميلاد أمل جديد ، ينقذ المجتمع المتحلل ويعيد اليه القيم عن طريق الايمان ٠ كانت هذه القصيدة أشبه بمقدمة الى «الأرض الخراب» من حيث الموضوع ٠ ولكن اللغة تصبح أكثر تعقيدا في «الأرض الخراب» وتزدحم الرموز وتتعقد الأساطير ، مما لا يدع مجالا للشاعر أن يفكر باللغة من حيث الوزن والقافية ، لذا فان اليوت يوفّر عناء اختيار اللفظة الملائمة للوزن لكي يختار اللفظة التي تعبر عن المعنى بدقة ووضوح ، ومن هنا ضرورة أسلوب الشعر الحر ٠

راحت مجلة «شعر» تدعو منذ عددها الأول الى رأي أرسطو في أن «الشعر وسيلة للمعرفة من نوع ما» والى رأي وردزورث في أن «الشعر وسيلة للادراك الحسي في وسعها أن تحمل الحقيقة ٠٠ الى القلب عن طريق الحماس العاطفي[٢٠]» ٠وراحت تقدّم في كل عدد شاعرا أو أكثر من شعراء الغرب تترجم مقتطفات من شعره مع دراسة عن مذهبه الشعري بغرض تعريف القاريء العربي شعراء الغرب ٠ وربما لم يكن من باب الصدف أن تبدأ بباوند الذي شجّع هنريت مونرو على تأسيس مجلة «شعر» في شيكاغو عام ١٩١٢ ٠ ثم استمرت المجلة في تقديم الآراء

---

(١٩) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٦٨ ـ ٧٠ ٠

(٢٠) مجلة شعر العدد ١ شتاء ١٩٥٧ ص ٣ ٠

الأوروبية في نقد الشعر بغرض تعميق الثقافة الشعرية لـدى القـاريء العربي • وفي أثناء ذلك كانت تقدم قصائد لشعراء أغلبهم لم يكن معروفا قبل ذلك الحين وهم يوسف الخال ، أدونيس ، أنسي الحاج ، عصام محفوظ ، فؤاد رفقة ، شوقي أبو شقرا ، وهم أركان المجلة • وفتحت المجلة صفحاتها الى نتاج الشباب المجربين من جميع المذاهب الشعريـة شريطة أن يتوافر في انتاجهم المستوى الفني اللائق • والى جانب القصائد الجديدة ، والشعر الأجنبي المترجم ، والدراسات حول المذاهب الشعرية الغربية ، وشرح نظرية الشعر الجديد ورغبة التجديد ، لم تغفل المجلة التراث الشعري العربي ، فراحت تقدم نماذج من الشعر الجاهلي غـير محدودة بظروف زمانية ومكانية أو مغزى تاريخي معين ، فكانت الخدمات التي تقدمها للقاريء العربي متعددة الجوانب حقا •

وكانت المجلة تؤكد دائما أن حركة التجديد هذه تصدر عن ماضي الشعر العربي وتتصل بالتراث الذي ترمي الى تطويره • طالبت حركـة الشعر الجديد أن يغيّر القاريء العربي مفهومه المتوارث عـن الشعر في كونه الكلام الموزون المقفى • راحت تؤكد على ترابط الصور المتنافرة ، وعلى استعمال الأسطورة كأشارة لكشف العلائق المجهولة بين الأشياء • صارت تتحدث عن الرؤيا الشعرية التي تختلف عن الرؤية البصريـــة كما تختلف البصيرة عن العين الباصرة ، الأولى تدرك ادراكا به عمق عن طريق الصور المعقدة ، والثانية تدرك ادراكا مسطحا عن طريق التشبيهات والصفات • ومن الطبيعي أن هذا يقود الى الغموض في الشعر الجديد ، والانسان عدو ما جهل ، فتنشأ الحاجة الى شرح الرموز وتقديم التعليقات على الصور والترابطات • وهنا يجب التفريق بين نوعين مـن الغموض : الأول رخيص ويطلب لذاته ، والثاني هو غموض الشاعر المبدع القادر ، الذى يواجه القاريء في شعره هزّة مبهمة أول الأمر تكـون حافـزا

للوصول الى متعة شعرية حقة اذا كان مستعدا للتعاطف مع التجربة • فالشعر الحديث رؤيا «والرؤيا طبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة • هي اذن تغيير في نظام النظر اليها ،» أو كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رنيه شار : الشعر الحديث يعني «بالكشف» عن عالم يظل أبدا في حاجة الى الكشف(٢١) •

كيف تلقّى القراء والنقاد هذا الشعر الجديد ؟ كثير من القراء رفضه رفضا لأنه لم يجد فيه ما يتماشى مع المفهوم المتوارث للشعر ،وأغلب القراء لم يفق بعد من صدمة العمود المطور فكيف بهذا الشعر الذى لا يلتزم عمودا على الاطلاق ؟ قسم من القراء راح يمدح هذا الشعر الجديد بعبارات مرائية مبهمة خشية أن يقال عنه انه ناقص الثقافة • ولكن فئة صغيرة جدا من القراء وجدت فيه أصداء لما ألفت من الشعر الأوربي ونظريات الشعر الفلسفية ، وسرّهم ، بدرجات متفاوتة من الحماس ، أن تتسع العربية الى مثل هذه المحاولات الجريئة في الشكل والمضمون • ولكن مجلة «شعر» لم تستطيع الاستمرار على عطاء هيئة تحريرها المحدودة وبضعة الشعراء الذين يكتبون فيها ، ولذا فقد توقفت عن الصدور في خريف ١٩٦٤ بعد ثماني سنوات من نشأتها • قال يوسف الخال رئيس تحرير المجلة في بيان التوقف «بعد أن فرض مضمون حياتنا الحديثة تعديلا على الأشكال الشعرية القديمة ••• أدركت (الحركة) أن هذا التعديل الذي لم يصب الا البحور الشعرية لا موسيقاها ، غير كاف لنقل التجربة الشعرية الى الآخرين نقلا عفويا حيا صادقا • كانت الحركة تظن أن تحطم الأوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها ، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق ، بل ان الاستغناء عن هذه الأوزان جملة ، باعتماد الايقاع الشخصي الداخلي يحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح

---

(٢١) ادونيس : « محاولة في تعريف الشعر الحديث » مجلة شعر عدد (١١) صيف ١٩٥٩ ص ٧٩ •

أسراره ودخائله • غير أن هذه الخطوة الكبرى لم تحقق مـن الغاية الا بعضها»[٢٢] •

وهكذا نجد أن مشكلة الشعر الجديد ليست مشكلة عمود خليلي أو عمود مطور أو مشكلة لغة صرف ، بل انها أسلوب تعبير هي فـي الأساس تعتمد على مسألة ثقافة مشتركة بين الشاعر والقاريء ، وهذا مالم تستطع مجلة صغيرة أن تشيعه بين القراء في فترة ثماني سنوات خصوصا اذا كان المحيط عدائيا غير متعاطف منذ البدء •

عندما تحدث الدكتور محمد النويهي في كتابه (قضيه الشعر الجديد) عن مفهوم الحداثة والجدة في الشعر العربي ، وكان اهتمامه منصبـا على شـعر العمود المطور مـن حيث الشكل راح كاتب في مجلـة «الرسالة» يصرخ «أين هو هذا الشعر الحديث الذي يحدثونا عنه ويطلعون علينا به ؟ أهو هذه الأمساخ الشائهة الكسيحة في التراكيب اللفظية التي لا يعرف لها وجه من ذنب ؟ •• اننا ازاء خطر يتهدد اللغة العربية •••وفي مواجهة وباء يندس اليها ، ويعمل جاهدا على أن يتفشّى فيها ، وانه لمن حق هذه اللغة علينا ــ مروءة وقومية ومصلحة ودينا ــ أن ندفع عنها أي أذى وأن نرد عنها كل مكروه [٢٣] •••» ويظهر أن هذا الكاتب العاطفي تنبه الى ان في الشعر العربي من معلّقات وشعر صوفي مالا يستيقم فهمـه ون شرح الظروف التاريخية والأحوال الشخصية والأسس الفكرية الدينية فـراح يقول بلهجة خجلى : «الشـعر الحديث وكـذلك الشعر الصوفي مغلق على أهله ، بل انه مغلق على أفراده فردا فردا ، في حدود العمل الفردي لكل شاعر من شعراء هذا الشعر ••• فما لهذا الشعر من يفهمه ويفك طلاسمه ومعمياته الا صاحبه الذي أخرجـه على الوجـه

---

(٢٢) مجلة شعر العدد ٣١ ــ ٣٢ ص ٧ •

(٢٣) عبدالكريم الخطيب ، « اللغـة العربية والشـعر الحديث » **الرسالة** ١٩ مارس ١٩٦٤ ، ص ١٥ •

الذي رآه ...»[٢٤] ولما يئس هذا الكاتب من فك الطلاسم والمعميّات راح يصف الشعر الجديد بالأمساخ الشائهة ، ويلتجيء الى المروءة والقومية . وفي عام ١٩٥٧ نشر الدكتور طه حسين مقالا في جريدة «الجمهورية» القاهرية حول «التجديد في الشعر» قال فيه «ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية اذا تنافرت مع امزجتهم وطباعهم ، ولا يطلب اليهم في هذه الحرية الا أن يكونوا صادقين» . ولكن محمد مندور أجاب بأن «الشعر لا يمكن أن يتخلّص من الوزن أي من الموسيقى بل ولا يمكن أن يتخلص من أسلوبه الفني الخاص ولغة تعبيره المتميزة التي تقوم على التصوير البياني والا أصبح نثرا وفقد كافة عناصره الجمالية» . ولكن مندور عاد فتساهل في حكمه بخصوص القالب ، ودعا الى التعايش السلمي بين الأشكال قائلا «يا ويلنا ممن يزعمون أن باب الاجتهاد قد اقفل» .

أما نازك فقد رفضت الشعر الجديد وخصوصا ما كتب منه بأسلوب الشعر الحر رفضا قاطعا . وقد قسا عليها النقاد لرفضها هذا متّهمين اياها بسوء فهم تعبير الشعر الحر . وراحت هي تصفهم بأنهم لا يفهمون معنى الشعر أصلا . كلا الطرفين لديه قليل من الحق وكثير من الحماس . ان رفض نازك للشعر الحر الذي تنشره مجلة «شعر» ينشأ من فهمها الخاص للشعر الذي يشترط الوزن والقافيه . أما الآخرون فلهم مفهوم مغاير . ولذا فلا يمكن أن يتفق الطرفان طالما لا يتوافر اتفاق حول المفهوم الأساسي . وهكذا راحت نازك تقول ان من يسمي الشعر الحر شعرا فهو كاذب ، وراحت في اقل من صفحة قوامها سبعة عشر سطرا تكرر كلمة كاذب وكذب تسع مرات أي بمعدل مرة كل سطرين .[٢٥] ولم تنس في هجومها أن تعرج على «هذه الدعوة الركيكة الفارغة من

---

(٢٤) عبدالكريم الخطيب ، الرسالة ٥ مارس ١٩٦٤ ، ص ١٥ .
(٢٥) نازك الملائكة ، المصدر السابق ص ١٩٠ .

المعنى التي أحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها» .(٢٦)

تنفّس كثير من أعداء الشعر الحر تنفسا عميقا حينما توقفت المجلة، ولكن لا أدري ما حدث لهم عندما عادت المجلة الى الظهور في ربيع ١٩٦٧ باندفاع أقوى وانفتاح أكثر على ثقافات جديدة وعطاءات جديدة . استطاع الشعر الجديد ، والحر منه كذلك ، أن يستوعب واقع الأمة العربية وماضيها . وبهذا تعثرت تهمة الشعوبية والانتماء الى الغرب والتنكّر للقومية والوطنية . كنّا دائما نقرأ في «شعر» قصائد حرة لو قبلها المحافظون لعدّوها في باب الأدب الملتزم الذي شاع في أوائل الخمسينات ولم يلبث أن التفت الى التزام السلطان بدل التزام الانسان . نقرأ قصيدة حرة لجبرا ابراهيم جبرا حول ثورة الجزائر في عدد شعر الخاص ، شتاء ١٩٦١ ، عنوانها «لعنة بروميثيوس» :

«ما عدت أقوى ، يا سيدي ،
على التمزيق من هذه الكبد ،
ست سنين قد شيّبتني —
أم أنها اللعنة التي رددها الجبل ؟ »

رفرف الصقر كسيرا
بين يدي جنراله ،
مصدّع المنقار ، مخلبه
كمخلب الجنرال مثقل
بذكرى الديدان والوباء

وصاح الجنرال زفس :

(٢٦) المصدر السابق ص ١٨٣ .

« كم مرة جئت تنبوءني
بالهزيمة . وأنت السيد في الذرى !
عـد وكل من الكبد المتمردة
ولا تأتني الا مبشرا
بمجدنا »

هذه القصيدة كتبت عام ١٩٦٠ وقد مضى على ثورة الجزائـر ست سنوات بينها وبين الاستقلال سنتان، وهو ما تنبأ به الشاعر . أما بروميثيوس فهو كما تحدثنا الاسطورة اليونانية مارد تجرّأ على آلهة الأولمب فسـرق منها النار وأعطاها لبني البشر ، فغضب منه زفس كبير الآلهة وحكم أن يشـد بروميثيوس بالأغلال ويلقى على ظهر جبل عال ، ثم سلط عليـه الصقر لينهش من كبده ، ولم يخلّصه في النهاية الا هرقل الجبار . هذه الأسطورة يجب أن يعرفها كل مثقف وعند ذلك لا يبقى في هذه القصيدة طلاسم ولا رموز . تبدأ القصيدة بالصقر يخاطب(الجنرال زفس) وهو الطاغيـة ، جاء يرفرف كسير الجناح وقد شيبته ست سنين من النهش المتواصل في كبد بروميثيوس الذى تحدى الطغيان «أم انها اللعنة التي رددهـا الجبل» هي اشارة واضحة الى ثورة جبال الأوراس التي عادت لعنة على الطغيان . صورة الصقر المصدع المنقار الملوث المخـالب هـي صورة أدوات البطش التي تقاوم الثورة في سبيل الحرية . أما فـورة الجنرال رفس في وجه الصقر فهي فورة الطاغية في وجه رئيس عساكره الـذي جـاء ينبيء ألا فائدة من مقاومة الثورة لأنها عنيدة لا تلين ولكن الارعن يريد ، بأي ثمن بشرى بمجد فرنسا .

لم أعد أذكـر الذي قال ان أحسن شـرح للسمفونية هو اعـادة عزفها . وهكذا الحال في قصيدة الشعر الحر . يكفي أن نعرف عددا من الرموز نستخلصها من ثقافتنا ثم نمعن النظر في كيفية تجمّع هذهالرموز

لتشكل الصورة المعقدة التي هي وسيلة ادراك الفكرة عن طريق الحدس. ثم علينا أن ندرك أن عدّة الثقافة الحديثة تعامل بالرفض ، وتحدّي ما هو مفروض ، والحس بالغربة ، وحمل أعباء الآخرين ، وهو المفهوم الذي يعبّر عنه الصليب ، الذي يقود الى الشهادة . علينا أن ندرك أسطورة تموز البابلية ، تموز الذي قتله خنزير برّي فنبتت من دمائه الشقائق وهو رمز الموت الذي يتسبّب في بعث الحياة . وأنا لا أعتقد أن الالمام بعدّة الشعر الجديد أصعب من الالمام بتاريخ الجاهلية أو ظروف المتنبي مع كافور الأخشيدي وأشباه ذلك . فبعد أن يألف القارىء هذه العدة الثقافية لايعود فهم الشعر الجديد مشكلة . يكفي أن نقرأ قصيدة «لعنة بروميثيوس» ثانية لكي نجد كيف أنها تشدّنا اليها وتدعونا ثانية وثالثة ورابعة ، بما فيها من مرام لايقوى على فعل مثلها كثير من الشعر الذي يعتمد المؤثرات الخارجية من وزن وقافية والأعيب لغوية . تبقى عندنا مشكلة الوزن والقافية . ان الذي يهم الشاعر الجديد هو المعنى أولا وآخرا وهو يصرف كل جهده الواعي في هذا السبيل مما يجعل الوزن والقافية قيدا يتعلق بشكل اللفظة . ولكن من الخطأ الشائع القول بأن الشعر الحر لا يعتمد شكلا ولا موسيقى . فالواقع أن القصيدة الحرة البارعة تعتمد شكلا بمفهوم جديد يعتمد على ما يسمى بموسيقى الافكار . فكما تتردد اللفظة في القافية ووزن التفعيلة في العروض ، كذلك الفكرة في الشعر الحر ، تتردد بين طيات الصورة فتحدث بترددها الواعي نوعا من التكرار هو أحد أسس التناغم (الهارموني) في علم الموسيقى . وفضيلة هذا النوع من موسيقى الافكار انها تبتعد بالقصيدة الحرة عن الرتابة التي تؤدي الى الملل . ويبقى أهم شيء على الاطلاق في الشعر الحر وهو براعة الشاعر نفسه ، فهي التي تفرض الشكل الخاص للقصيدة الذي يختلف من قصيدة الى أخرى ، ولا يدركه الشاعر مسبقا ، بل انه شكل

ينمو مع المضمون في عملية الولادة الشعرية .

ومن هنا كان من الصعب جدا «الأقتطاف» من الشعر الحر لان المعنى لا ينتهي بانتهاء البيت كما في الشعر العمودي ، ولا بنهاية المقطع كما في العمود المطور ، بل ان القصيدة الحرة وحدة عضوية متكاملة يجب أن تقرأ جميعها مرة واحدة ، لأن الاجتزاء هو النظر الى جزء واحد فقط من صورة شاملة أكبر . ومن هنا كان اقتطافي مقطعا واحدا من قصيدة جبرا فيه تعنّت فرضته حدود البحث ولكني أرجو أن يوضح هذا المقطع نموذجا ممتازا من الشعر الحر .

من جملة ما يقال عن الشعر الحر انه شعر الخاصة ، وان عصرنا يتطلب شعرا جماهيريا . لست أدري من يستطيع أن يقرر مثل هذا الشرط . في الواقع ان الشعر الحر هو شعر الخاصة ، الصفوة من المثقفين ، ولكني أتساءل : لماذا لايطمح كل منا أن يكون من صفوة المثقفين اذا كانت المسألة تعتمد على القراءة واعمال الذهن ؟ لعلنا نجد الجواب عند مدني صالح الذي يعتقد «أن القاريء العربي لا يزال أسير الترنيم والترخيم والتقعير . انه يتيه حبا وشغفا بالموزون . انه يريد حكاية موضوعية في أداء عادي عن أشياء عادية . فليست المعركة معركة وزن وقافية كما يتصور الكثيرون من المهتمين بشعر الأداء الذاتي ، انما هي معركة أبعد في مداها من هذا ، انها معركة الشاعر كمثقف في وسط أمي ، بين هذا الوسط الأمي وبين التحسس الذاتي من العقبات مالا يجوز التفاؤل بازالتها قبل رفع مستوى العربي الى قاري»[٢٧] .

من أهم كتّاب الشعر الحر في نظري ثلاثة : جبرابراهيم جبرا وتوفيق صايغ ومحمد الماغوط . جميع هؤلاء الثلاثة مثقفون ثقافة جادة واعية : جبرا وتوفيق توفّرا على دراسة الأدبين العربي والانكليزي والنقد

---

(٢٧) شعر عدد (١٩) صيف ١٩٦١ ، ص ١٣٦ .

في أشهر الجامعات علاوة على معرفتهما العميقة باللغة الانكليزية وآدابها • محمد الماغوط قاريء متأمل ، مما يعوض عن عوزه للدراسة الأكاديمية أو معرفة اللغات • أصعب هؤلاء الثلاثة وأعقدهم توفيق صايغ : رجل تعمّق الثقافات والكتب المقدسة ، وبينه وبين المتصوّفة كثير من الوشائج • وهو يدرك هذا كله فعندما نشر توفيق ديوانه الأول (ثلاثون قصيدة) كتب على نسخة أهداها الى جبرا قائلا له «أخشى أن تكون جمهوري الوحيد» • وأعقب ذلك (القصيدة ك) ثم (معلّقة توفيق صايغ) التي تحتوي قصيدين طويلتين الأولى «بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن» والثانية «المعلقة» أما «بضعة اسئلة» فهي بحث دائب عن«المتعذرة الوجود حتى في جنة العلاء» • يستعمل توفيق أسطورة الكركدن وهو الحيوان الأسطوري الجميل الوحيد من نوعه في الغابة ، الذي تطارده الحيوانات حاسدة وتود قتله ، فيهرب منها بحثا عن عذرائه «وارتاح اذ وجدها وتبدل» •القصيدة تعالج مشكلة الفرادة في الحياة وصعوبة كون الفرد غريبا كصالح في ثمود • ولكن الفكرة تأخذ في التعقد والتطور فتختلط الرموز المسيحية فيها برموز دنيوية ، ولا يكاد القاريء يمسك بتلابيب الصورة حتى تتخذ بُعدا جديدا وتنويعا على النغم الرئيس لا يلبث الشاعر أن يعود اليه بأسلوب آخر •

وكسعيه لعذرائه
سعيك لعذرائك •
قرونا طاردها •
فتش في كل زاوية ،
وارتاح أذ وجدها وتبدّل •
مثلك أحَبّ العذرة
ومثلك أبقى عليها •

الــه حق وحيوان خيال :
أفما تختلف النتائج ؟
أرادها حبا لــه
فكانت الحبيب
وأمّـا
فغيّبته تسعة شهور
وولـــدته كما شاء
وسقته مـع الشهد الحليب
الـه حق وحيوان خيال
والسعي أحـد :
فكيف تختلف النتائج ؟

أما محمد الماغوط ، فهو شاب سوري شـديد الحساسية ، يرفض جميع أنواع الأنظمة والمؤسسات الاجتماعية التي لا تتماشى ورهافة حسه والتي يجد فيها زيفا ووصولية ودجلا ، حتى لو كانت تلك المؤسسات هي مورد رزقه . عرفته مقيما بين مقهى السلوان ومقهى الكاردنيا في دمشق، متسكعا في شوارع دمشق ، بعد أن ترك شوارع بيروت . ولكنه يقـرأ دائما وأبدا ويكتب قليلا . وكان من آخر ما نشر له قصيدة حرة بأربعة مقاطع ، عنوانها «شواطيء متعرجة لا يحدها البصر» أقـدم منها المقطع الرابع وعنوانه «بعد تفكير طويل» .

شواطيء متعرّجة لا يحدّها البصر

٤ ـ بعد تفكير طويل :

لي بردى الأزرق
ولكم دمشق الحمراء

انزعوا الأرصفة

فلم تعد لي من غاية أسعى اليها

فرغّوا جيوبي من النقود

وأدراجي من الكتب

وشراييني من الدماء

واملأوها ليــــلا

فليس هناك ما أودّ رؤيته بعــد اليوم

كل شوارع أوروبا تسكّعتها في فراشي

أجمل نســاء التاريخ

ضاجعتهن وأنا ساهم في زوايا المقاهي

احرموني من الحذاء والمعطف والمصطلى

سأنام فــــي العــراء

لست أفضل من الصخور والانهار

خــذوا كل شيء

ولكن أعيدوا لنا قروحنا وأنين مرضانا

أعيدوا لــدمشق الغــبراء

سفنها الغازية وموجها الآرامي ٠

قولوا لوطني الصغير والجارح كالنّمر

انني أرفع سبّابتي كتلميذ

طالبـا الموت أو الـرحيل .
ولكــن ،
لي بذمته بضعة أناشيد عتيقــة
من أيـام الطفولــــة
وأريدهـــا الآن .
لــن أصعـد قطارا
ولــن أقــول وداعـــا
ما لم يعدهــا الي حرفا حرفا
ونقطـة نقطـة
واذا كان لا يريد أن يراني
أو يأنف من مجادلتي أمام المارة
فليخاطبني من وراء جـدار ،
ليضعها في صـّرة عتيقة ، أمام عتبة
أو وراء شــجرة مــا
وأنا أهرع لالتقاطها كالكلب
ما دامت كلمة الحرية في «لغتي»
على هيئة كرسي صغير للاعــدام .
قولوا لهذا التابوت الممدد حتى شواطيء الاطلسي
انني لا أملك ثمن المنديل لأرثيه .

من ساحات الرجم في مكـة
الى قاعات الرقص في غرناطـــة
جراح مكسوّة بشعر الصـدر
وأوسمة لم يبق منها سوى الخطافات .
الصحارى خاليـة من الغربان .
البساتين خاليـة من الزهور .
السجون خالية من الاستغاثات .
الأزقـة خالـية من المارة .
لا شيء غير الغبار
يعلو ويهبط كثدي مصارع
فاهربي ايتها الغيوم
فأرصفة الوطن
لم تعد جديرة حتى بالوحل .

الانسان العربي المعاصر اذا لـم يكـن وصوليا يسـعى وراء منصب زائل فانه غير مضطر للمهادنة والممالأة والتملّق ، ومن هنا صراحته التي قد تؤدي به الى المهالك . ولكن الانسان العربي المعاصر يرزح تحت أنظمـــة لم يكن له في الغالب يد في اختيارها ، ولذا فهو مخيّر بين أمرين : اما ان يرفع السيف بوجه السلطة فَيقتل أو يُقتل وإما ان يهجر ويغترب . الموقف الثالث لايستطيعه الانسان الحساس لأنه يتطلب وجودا في هذه الحياة يشبه وجود الصخرة . وموقف محمد الماغوط في هـذه القصيدة

هو تجسيد للرفض ، الذي يعده الشعراء الجدد احدى رايات عصرنا • فهو هنا يرفض أن يهادن أو يعايش النظام الذي حوله ولذا فهو يقول لهم «لي بردى الأزرق» والنهر كان دائما رمز الحياة والعطاء ، وهو ما يختاره الشاعر ، «ولكم دمشق الحمراء» ، فخذوها «وأنزعوا الارصفة» لأن الشاعر لم تعد له غاية يسعى اليها • وهذا شاعر دمشقي آخر مثل نزار «أدمن سكنى الشام رواه ماء الشام ، كواه عشق الشام» ولكنه مضطر الى الهرب منها ، كما هجر نزار وحدثنا عن ظروف هجره في قصيدته الرائعة «الاستجواب» لقد فقد الشاعر كل أمل «فليس هناك ما أود رؤيته بعد اليوم» بعدما أدرك في الأحلام ما لم يستطع ادراكه في الواقع ، ذلك الواقع المليء بأساليب التخدير ، حتى لم يعد يختلف عن واقع الأحلام • «خذوا كل شيء ـ ولكن أعيدوا لنا قروحنا وأنين مرضانا» فهذا كل ما حصلناه منكم وهو ملكنا الوحيد • ان الشاعر يختار بين الموت والرحيل بمحض ارادته ، ولكنه يستأذن الوطن ، ويطلب قبل أن يرحل كل غال وعزيز وهي بضعة الأناشيد العتيقة من أيام الطفولة ، وهو مستعد لتحمّل جميع المضايقات في سبيل استرجاع تلك الأغاني حتى ولو قدّمها هذا الوطن ، الذي أصبح اليوم يأنف من أبنائه ، صرّة عتيقة ، ورماها أمام عتبة أو وراء شجرة ما • ان الشاعر يحس بالمرارة القاتلة لما آل اليه هذا الوطن بنتيجة اهمال ابنائه واقتصاره على الزمرة التي تمسك السيف ، ولن اطيل في وضع الكلمات على لسان الشاعر فربّ تلميح أبلغ من تصريح • يجب على القاريء أن يقبل على هذه القصيدة من دون حكم مسبق على ميول الشاعر ، لأنه هنا ليس أكثر من شاعر يلتزم قضية الانسان قبل قضية السلطان • وهو يدرك مدى الجراح التي تكسو صدر هذا الوطن ، ويدرك تفاهة الأوسمة التي لم يبق منها سوى

الخطافات • مظاهر فارغة وقبض ريح وكل شيء خواء «لا شيء غير الغبار يعلو ويهبط كثدى مصارع» • الثدي للأنثى مبعث حياة جديدة ، والمصارع بجسمه علامة قوة ، ولكن ثدي المصارع لايبعث حياة ، وجسم المصارع الذي تبرز منه الأثداء لا يشبه جسم الرجل • اذن هي مظاهر قوة وهي مظاهر عقيم ، تعلو وتهبط كما الغبار •

ليس في هذه القصيدة غموض بسبب عدم احتوائها على الرموز والاشارات الاسطورية ولكن الشاعر يباغتنا بصور مألوفة يؤدي تجمّعها الى ايصال الفكرة عن طريق الحدس الذى تحدث عنه تي • ني • هيوم • وكذلك يلجأ الشاعر الى استنباط لغة وكنايات وتشبيهات غير مألوفة لأنها تعتمد الصورة المحسوسة وهي بنظر الشاعر الحديث أقدر على نقل المعنى لأنها أكثر تحديدا الى درجة يمكن لمسها •

في غضون هذا البحث حاولت أن اتابع اتجاه السهم في تطور الشعر العربي حتى وصل الى المرحلة المعاصرة من مراحل تطوره • لقد وجدنا أن كل تطور حدث في شكل القصيدة العربية أو مضمونها كان دائما بفعل مؤثرات وافدة وعتها اللغة العربية وتمثلتها أو رفضتها بعد حين • وليس في ذلك من ضير • بل انه دليل صحة وعافية في اللغة أن تكون متفتحة على ثقافات أخرى ولغات أخرى ، وهذا هو معنى التلاقح ومضمون التطور • اني لا أكاد أشبع من التأكيد أن الجوهر في القصيدة أهم من العرض بكثير ، وأن الحكم على الشعر الحر يجب أن يأتي من الحكم على النماذج التي بين أيدينا على أن نقبل عليها بدون تحيّزات مسبقة ، وبموقف متعاطف مخلص في محاولة الفهم • وبعد هذا يطالعنا السؤال: هل للشعر الحر في العربية قضية ؟ وكيف يمكننا الحكم في هذه القضية ؟

ان الحكم في كل قضية يكون سهلا اذا كان مع القضية أو عليها • ولكن أشق أنواع الحكم هو التأجيل في اصدار القرار انتظارا لمزيد من القرائن • ان ما بين ايدينا من نماذج الشعر الحر أقلّه جيد واكثره رديء ، والجيد منه غير كاف لاعطاء صورة واضحة المعالم لذلك أجدني مضطرا لرفع الجلسة ، انتظارا لمزيد من الدلائل •

الكويت ، ١٩٦٩

المـوت

والشاعر العربي المعاصر

قبل بضع سنوات قال الدكتور لويس عوض «اني ومعي طليعة المشتغلين بالأدب والثقافة في بلادنا ، متخلفون نحو عشر سنوات عن متابعة حقيقة ما يجرى في الآداب الغربية المعاصرة التي لا نعرف عنها الا القشور»[1] ولا اخال الدكتور لويس عوض قد غير رأيه كثيرا في هذه الأيام ، الا أن يكون أقل تفاؤلا حول الفارق الزمني بين المشتغلين بالأدب والثقافة في الدنيا العربية وبين ماجرى ويجري في الغرب في الخمسين السنة الأخيرة • ورب سائل يسأل ببراءة لا تخلو من تعال : «ولماذا يتوجّب علينا أن نلاحق مايجري في دنيا الغرب ، وفي مجال الأدب والفكر ؟ أليس لدينا من ثقافتنا وماضينا وتراثنا التليد ما يكفينا كفايةً ذاتية ويفيض ؟» وهذا التساؤل ان وجد يذكرني بما دار من مناقشات في مؤتمر الأدباء العرب الخامس المنعقد في بغداد في شباط ١٩٦٥ ، والذي

(١) غلاف مجلة الاديب البيروتية ، عدد ١٠ (اكتوبر) ١٩٦٢ •

راح الخطباء المصاقيع فيه يتبارون حول موضوع «الأدب والغزو الفكري» يريد بعضهم سياسة الاكتفاء الذاتي ، فانبرى لهم شيخ أزهري جليل القدر هو المرحوم أمين الخولي الذي ألقى لهم عصاه فاذا بها تلقف ما يأفكون . قال الشيخ «نحن في عصر الترانزستور ويكفي أن تعرك أذُنَ هذه الآلة الصمّاء حتى يسمع من في الشرق ما يقوله من في الغرب . وان نحن شئنا أن نتجاهل هذا الذي يجري في الغرب فهو ملاحقنا حتى المخادع» . وبارك الله ، أولا بارك الله ، في هذه الآلة الحدباء التي عليها انسان هذا العصر محمول .

وان كان الأمر كذلك ، فلماذا نقنع «بالقشور» من الآداب الغربية المعاصرة ؟ أليس الأدب صورة الانسان : فكره وقلبه ومنازعه ؟ هل كانت مجرد صدفة أن مهدت حركة الاستشراق في الغرب لحركة الاستعمار ؟ هل جاء الينا الغرب في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن وهو لايعلم شيئا عنا ؟ أدبنا ؟ فكرنا ؟ أخلاقنا ؟ هل جاءنا فاتح ولم يكن معه عالم أو مؤرخ أو أديب ؟ هل نزل نابليون بأرض مصر ونسي شامبليون خلفه ، أم تراه كان يهتم بطريق الشرق الأقصى قدر اهتمامه بحجر رشيد ؟

في يوم انفصام الوحدة بين سوريا ومصر ، كنت أتحدث مع زميل في حديقة احدى الكليات بجامعة أكسفورد ، وكان زميلي يغمزني أن أخفف حماسي وأخفض من صوتي ، مشيرا الى طالب غير بعيد عنا ، أولانا قفاه ولكني وجدت أذنيه أشبه بأذني أرنب ، مشدودتين الى فوق ، وهو يسترق السمع .. «هذا يفهم عربي !» ومن هذا ؟ فأجاب صديقي : انه طالب اسرائيلي من أصل مصري. يعدّ رسالة دكتوراه عن « مجتمع القرية المصرية في أواخر القرن التاسع عشر.» هه ؟ وما هذا الموضوع «الانتيكة» وما فائدته العملية لاسرائيل التي اجتمع لها تكنية الغرب ورأسمال يهود العالم ؟

واليوم ، وبعد الطوفان ، أحس بالخجل من تساؤلي الساذج أكثر من أي وقت مضى •

أنا لا أدعو الى حركة «استغراب» عربية تمهد لنا أن ندخل الغرب فاتحين ولكنني أتساءل : لماذا لا نحاول أن نفهم الغرب على حقيقته بعيدا عن الصحافة و «قشور» الثقافة ؟ لماذا لا ننفذ الى صميم هذا الغرب من خلال فهم «انسانه» الذي هو خالق المسرح والناپالم معا ؟لماذا لا نحاول أن نصل الى هذا الانسان ونجعله معنا لا علينا في معركة المصير ؟ هل يظن ساذج أن متوسط الانسان الغربي «يحب» هذا الانسان الذي ينفخ صدره قائلا : «أنا اسرائيلي» ؟ ان خمس سنوات في امريكا أقنعتني ان العكس هو الصحيح • وحتى أوائل الستينات كانت بعض كبريات المطاعم في نيويورك تكتب على واجهاتها : «ممنوع دخول الكلاب واليهود» واليوم تغيرت الكتابة • فلماذا ؟ ليس بالمال وحده ، وليس بالصوت اليهودي في الانتخابات ، ولكن غياب الفكر العربي وسذاجة المتعاملين به غالبا ، يفيد منهما حضور الفكر الآخر •

في بعض المراكز الفكرية في أوربا اليوم حركة تريد أن تقول للغرب ان الذين حفظوا تراث الاغريق واللاتين وقدموه لأوروبا في عصر النهضة هم اليهود وليس العرب • وهم لا يعدمون الوسائل في الوصول الى الفكر الأوروبي ؟ لماذا ؟ لأنهم يتمتعون بقدرات خلاقة ؟ أم لأنهم فهموا هذا الغرب على حقيقته وتغلغلوا في مسارب فكره فعرفوا من اين تؤكل الكتف ؟ ان معرفة الطرف الآخر ضرورة حياتية لكل من يريد أن يتعامل مع ذلك الطرف ، ومن جهة ثانية فانها ضرورة لافهام ذلك الطرف أننا موجودون ، فنسمعه صوتنا كما نستمع الى صوته ، هذا اذا أردنا لصوتنا أن يسمع •

واذا تجاوزنا عن النواحي العملية أو ذات النفع المرحلي في حقبة من

حقب التاريخ ، فان من المسلّم به أن الفكر لا يزدهر الا بالتلاقح ، وهذا اللقاح هو في غالب الأحيان «أجسام غريبة» تؤدي مفعولها في نضج الفكر وتقويته ، تماما كما يفعل لقاح الاجسام الغريبة الذي يدخل الجسم البشري فيحصنه ضد الأمراض ويقوّيه • وليس هنا مجال عرض ما حصل للفكر العربي عبر العصور من جراء اتصاله بفلسفة الهند وفارس والاغريق ، وليس هنا مجال عرض ما حصل للشعر العربي شكلا ومضمونا منذ أبي نواس حتى أيامنا هذه ، مرورا بالأندلس والمهاجر • لقد أفاد الفكر العربي ، والأدب أحد مظاهره ، من اتصالات متفاوتة بأفكار وآداب غريبة عنه • قبلها حينا ، ورفضها حينا آخر ، تأثر ببعضها حينا الى درجة كادت تفقده اصالته ، وحينا خرج من تلك الآداب بحصيلة هضمها ومثلها وأخرجها رحيقا للشاربين •

ومنذ بواكير هذا القرن وأدباؤنا على اختلاف مشاربهم يتحدثون عن تأثّر الأدب العربي بالآداب الغربية • وربما كانت مدرسة «الديوان» في مصر قد بلورت تأثر الشعر العربي بالشعر الانكليزي على الخصوص ، وفي حدود العشرين السنة الاخيرة وفي غضون الحرب العالمية الثانية او بعدها بقليل ، جعلنا نسمع بصورة خاصة عن شاعر انكليزي بالذات ، طبقت شهرته آفاق أوروبا وامريكا وترك آثارا متفاوتة على جيل كامل من الشعراء والنقاد في الغرب ما زالت ماثلة الى اليوم • ذلك الشاعر هو : توماس ستيرنز اليوت (Thomas Stearns Eliot)

ترى ما الذي يمثله اليوت بالنسبة الى الشعر والنقد الذي كتب بالانكليزية وتداوله العالم الغربي في حدود الخمسين السنة الأخيرة ؟ ماهو موقع اليوت بالنسبة الى الفكر الغربي عموما وبالنسبة الى الشعر والنقد ؟ واذا توصلنا الى معرفة هذه الأمور بالنسبة الى الغرب بقي علينا أن نتلمس مدى التأثير الذي وصل الينا • ومتى ، وكيف ، والى أي

حد وبأية صورة ؟

هذه التساؤلات قد ينكرها البعض ولا يـرى لهـا مبرر وجود • ولكننا في العقدين الأخيرين جعلنا نقرأ دراسات وتعليقات حول الموضوع، تتفاوت في قيمتها تعميما وتخصيصا • وفي عرض لمـا وصلت اليـه يدي وجدت أن ثمة حاجة الى تقديم اليوت الى القاريء العربي بصورة فيهـا تركيز وشمول • فان أفلحت في ذلك فالخطوة الثانية هي تلمّس تأثير هذا الشاعر الناقد على شعرنا العربي المعاصر وبخاصة في انتاج اثنين من أهم شعرائنا المعاصرين بنظري وهما : بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور •

يصدر الشعر الانكليزي المعاصر عموما عن ينبوعين : الأول هـو الشعر الانكليزي في القرن السابع عشر (الميتافيزيقي) والثاني هو الشعر الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر (الرمزي)[٢] • لقد اخذ الشعر المعاصر عن الينبوع الأول استعمال التشبيهات غير المتوقعة التي تدفـع القاريء الى تفكيك الأبيات لكي يفهم القصيدة • كما أخذ كذلك النزوع الى ترتيب العبارات حسب الفكرة ولـو كان ذلك الترتيب عـلى حساب الموضوع نفسه وأحسن الامثلة على ذلك هي قصائد جون دن (John Donne) وأندرو مارفل (Andrew Marvell) ففي قصيدة جون دن المشهورة «وداع يمنع الحزن» (Valediction Forbidding Mourning) يقول الشاعر لحبيبته وهو يودعها مؤكـدا عليها ألاّ تحزن لفراقه :

كالرجال التقاة يفارقون الحياة بهدوء ،
ويهمسون لأرواحهم أن اذهبي ،
بينما بعض رفاقهم الحزانى يقولون ،

---

(٢) للتوسع في هذه الناحية يراجع البحث الذي كتبه توفيق صايغ لعدد الآداب الممتاز عن الشعر (كانون الثاني ـ ١٩٥٥) ص ٩٢ وما يليها •

لقد فارق النَفَس الآن ، والآخرون يقولون : لا ،

كذلك دعينا نذوب ، دونما ضجة ،
دون اثارة سيول دموع أو عواصف حسرات ،
انه تدنيس لأفراحنا
أن نخبر الآخرين عن حبنا •

يقول الجاحظ : «الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجّب فيه » •[3] ولكن القاريء العربي الذي لا يعرف هذه القصيدة في نصها الأصلي ويجد في ترجمتي لها غموضا وعيوبا ذكرها الجاحظ ، فليعلم أنها في الأصل أشد غموضا وتعقيدا منها في الترجمة العربية ، وليعمد الى تفكيك الاجزاء ، فماذا يجد ؟ المقطع الأول جميعه صورة وحدة بالغة التعقيد ، قاسية الجرس ، هي آخر ما تتوقع حبيبة أن تسمع من حبيبها المضطر لفراقها لحاجة تقتضيها أمور معاشية دنيوية • وتقديم المشبه به في مطلع القصيدة على هذا النحو المباغت يأخذنا بالدهشة خصوصا وأنه ينقل صورة الفراق بالموت لتعادل الفراق بالسفر • من المألوف أن يقول الشاعر لحبيبته وهو يفارقها : لا تجزعي فلن يطول غيابي ، ولكن ربما كانت هذه أول مرة في التاريخ يقول فيها شاعر لحبيبته : دعينا نفترق بهدوء كما لو كنا سنموت الآن • المقطع الأول جميعه صورة واحدة قاسية تنتظر وجه التشبيه الذي يأتي بعنف في أول المقطع الثاني : «كذلك دعينا نذوب ، دونما ضجة» وتتساءل : لماذا ؟ ويأتينا جواب مقنع ، لو جاء لذاته ، مستقلا عما سبقه من صور • انه حب عظيم اذن هذا الذي يربط الشاعر بحبيبته ، ولا يريد أن يطّلع

(٣) الحيوان : ج ١ ص ٧٥ •

عليه الآخرون • ولكن هل هـذا الافـراط في الحـرص والحفاظ يبرر أسلوب الحرص ذاته ؟ ثم تتبع سبعة مقاطع كلها تشابيه غريبة ومبررات أغرب ، تريد ان تقول ان روحينا متلازمتان مهما فرّقت الظواهر بينهمـــا ، فالفراق تارة أشبه بسبيكة ذهب تستدق بالطرق وتمتد حتى تصير خيطا رفيعا يبعد طرفاه عن بعضهما ولكنهما لا ينفصلان ، وتارة تكون الروحان أشبه بساقي «فرجال ،» الساق ذات الابرة ثابتة مكانها لا تتحرك ، والساق ذات القلم تدور حولها وهما تميلان نحو بعضهما وتجتمعان في النهاية • واذا بقيت الساق ذات الأبرة (ثابتة) مكانها بينما استمرت الساق الثانية (تدور) حولها ، فـان الـدائرة ستكون (كاملة) في النهايـة (وسترجع) الساق الدائرة الى حيث (ابتدأت) ويتم اللقاء • وكمال الدائرة كناية عن انجاز العمل الذي اضطر الشاعر الى (الدوران) و (الابتعاد) انجازا فيه صفة الامتياز والكمال •

هذا النوع من الشعر يجعل التذوق اشبه بحل المعادلات الرياضية أو تفّهم الاشكال الهندسية ، وهذه جميعا فعاليات ذهنية تنتهي بنوع من النشوة لدى القاريء ان هو امتلك ناصية القصيدة • وهـذا النوع مـن الشعر يسميه النقاد بالشعر (الميتافيزيقي) جريا على تسمية الشاعر جون درايدن (John Dryden) مـن شعراء القرن السابع عشر • لقـد استهوى هذا الشعر شعراء النصف الأول من هـذا القرن بفضل اليوت نفسه الذي اهتم بدراسته والاشارة اليه كما اهتم بالشعر المسرحي الذي عاصر شكسبير وشغل القسم الأهم من القرن السابع عشر •

اما الينبوع الثاني ، وهو الشعر الرمزي الذي طبع الشعر الفرنسي في أواخر القرن التاسع عشر ، فقد أخذ عنه الشعر الانكليزي المعاصر صفتي الايجاز والبلورة مما جعل تفّهم القاريء لهذا الشعر أبطأ وأشق لأنـه لا يعتمد عنصر المباشرة والخطابة والتقرير بـل عـاد يتميز بصفاء

أشبه بالموسيقى «يبعث حالة ذهنية أقرب الى الشدهة الصوفية»[٤] وفي الوقت الذي قرّب الرمزيون الشعر الى الموسيقى ، كما فعل مالارميه (Mallarmé) وبودلير (Baudelaire) ورامبو (Rimbaud) نجد الصوريّين (الايماجيين) يقتربون بالشعر من التصوير ، والحركة الصورية (الايماجزم) (imagism) تعود في الواقع الى الشاعر الامريكي المغترب في أوروبا ازرا پاوند (Ezra Pound) والى الشاعرة الامريكيـة التي سبقته اميلي ديكنسن (Emily Dickenson) التي تميّز شعرها بالتركيز الأنيق والرموز العنيفة • وكان پاوند بتعاليمه ونشاطه الفكري ، القوة الدافعة في حركة الايماجزم هذه (١٩١٣) وتكاد تكون الحركة الأدبية الوحيدة التي قام بها الامريكيون في أوربا وامريكا • وقد بدأت باعتماد الشاعر على خلق الصورة وبتر الزوائد ، بحيث يمثل المضمون للعين بارزا محدد الجوانب • خذ مثلا القصيدة التالية «عربة اليد الحمراء» لوليم كارلوس وليمز[٥] (William Carlos Williams)

الكثير يعتمد

على

عربة يد

حمراء

مزججة بماء

المطر

قرب الفراخ

البيض

---

(٤) توفيق صايغ ، المصدر السابق •

(٥) جبرا ابراهيم جبرا ، **الحرية والطوفان** ، دار مجلة شعر (بيروت) ١٩٦٠ ص ٢١٤ •

في مثل هذا الجو الشعري الذي ساد في امريكا وأوربا في أوائل هذا القرن برزت شاعرية اليوت لتقود الحركة الشعرية النقدية وتوجهها وجهة طبعت النتاج الشعري في القارتين وستبقى عنصرا مؤثرا لأحقاب عدة، بعد أن تجاوزت الشعر والنقد الى الكتابة المسرحية • فمن اليوت هـذا ، وما أساسه الفكري والفني ؟

يقول الناقد الامريكي ف•و• ماتيسن (F.O. Matthiessen) عندما يحين الوقت لتدوين تاريخ الشعر المعاصر في بلادنا فان الشخصيتين الرئيستين ستكونان في الغالب فروست (Frost) واليوت (Eliot) • ان الفرق بين الاثنين هو كون الأول شاعر «الانسان في الطبيعة» وكـون الثاني شاعر «الانسان في قفر المدينة» •[6]

ولد توماس ستيرنز اليوت عام ١٨٨٨ في سانت لوي بولاية مزوري الأمريكية حيث كان والده يعمل بالتجارة وجده يعمل في خدمة الكنيسه• وقد قاما بتأسيس جامعـة واشنطن هناك • ولكن الأسرة تحـدّرت مـن شمال شرق الولايات المتحدة ، من ذلك الاقليم المرموق ثقافيا والمعروف بأسم (نيو انگلند) (New England) • كان الشاعر يحس دائما بأنه من اهالي نيو-انگلند عندما يكون في الجنوب الغربي (مزوري) ومـن أهالي الجنوب الغربي عندما يكون في نيو انگلند • التحق بجامعة هارفرد ذات التراث الثقافي العريق وعمل بتحرير مجلة (Harvard Advocate) اثناء دراسته ، ونشر فيها بعضا من قصائده المبكرة • وبعد حصوله على درجتي الليسانس والماجستير واصل دراسة الفلسفة لمدة سنة بجامعـة باريس ، وثلاث سنوات بعدها في هارفرد ، وسنة أخرى في اكسفورد ، وذلك عند اندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ومنذ ذلك التاريخ أقام هـــذا

(6) Foerster and Falk, **American Poetry and Prose,** Boston (1960)p. 914

الشاب الواسع الثقافة بقية حياته في انكلترا حتى توفي في مطلع العـــام ١٩٦٥ • في عام ١٩١٥ تزوج اليوت راقصة انكليزية وعمل بالتدريس زمنا ، ثم انتقل الى العمل في بنك (لويدز) • وفي عام ١٩٢٢ ،بدأ يحرر مجلة «المعيار» (Criterion) ذات التأثير الادبي الواسع • وبعد ثلاث سنوات التحق بدار فيبر (Faber) للنشر وفي عام ١٩٢٧ اكتســـب الجنسية البريطانية وانتمى الى الكنيسة الانكليكانية • وفي عام ١٩٢٨ أعلن أنه «ملكي في السياسة ، كلاسي في الادب ، أنكلو ـ كاثوليكي في الدين» وأفصح عن رفضه للقيم التي تعتنقها الطبقة الوســـطى الامريكيـــة ذات العقلية التجارية ، التي وصفها بالتفاهة والانحـلال والافتقار الى المغـزى الروحي • وخلافا للكثير من معاصريه الذين راحـوا يبحثون عـن نوع مثالي من الشيوعية العالمية، التجأ اليوت الى سلطان الكنيسة الاولى والى مرامي التصوف المسيحي • وهكذا بدأ اليوت يعنى بالزهد والتأمل وانكار الذات ويتجه نحو الايمان كما كان في العصور الأولى قبل أن تشوبه التعقيدات العقلانية مفضلا ذلك جميعا على فوائد العصر الحديث بما فيه من علوم وعقلانية وتقدم ورفاه مادي •

بدأ اليوت حياته الشعرية عام ١٩١٧ بمجموعة (بروفروك وملاحظات أخرى) Prufrock and Other Observations وأعقبها بمجموعات شعرية صغيرة يظهر فيها الأسلوب الشعري الذي ميز الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز في القرن السابع عشر علاوة على أســلوب الشعراء الرمـزيين الفرنسيين أمثال لافورگ وكوربيير (Laforgue) (Corbièrre) وكذلك اسلوب الشعراء الصوريين الاوائل وبخاصة ازرا پوند الذي يعترف اليوت بفضله كما يتضح من اهداء قصيدة «الأرض الخراب» The Waste Land وقد نتج من هذه التأثيرات جميعا أسلوب ميز قصائد اليوت يمكن وصفه بالأسلوب «الجديد» في هذا العصر ، ويذكرنا بأسلوب وتمن (Whitman)

«الجديد» قبل قرن من الزمان • تظهر قصائد اليوت المبكرة مزيجـــا متجانسا من الجد والهزل ، يجـد القاريء فيها تنفا مـن الأغاني الشعبية واللغة الدارجـة ومشاهد مـن الحياة العاليـة والمبتذلـة ، ونماذج مـن المعارضات الشعرية ، كل ذلك الى جانب اشارات الى أسفار التوراة وأشعار دانتي ومسرحيات شكسبير والأساطير القديمة • وتكون نتيجة ذلك كله ، وخصوصا في القصائد الطوال ، مزيجا مركبا من الاشارات الثقافيـــة والاستعارات والمقتطفات والأصداء الأدبية يلمّ بأطرافها ويوحّدها موقف ناقد من الحياة • ويمكن القول ان صور العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تجتمع في سلسلة متواصلة من الصور تقدمها مجموعات : (قصائد Poems) ١٩١٩ (الأرض الخـــراب The Waste Land) ١٩٢٢ (اربعاء الرماد Ash Wednesday) ١٩٣٠ ، و (رباعيات أربـع Four Quartets) ١٩٤٣ •

نال اليوت عددا من درجات الدكتوراه الفخرية مـن جامعات أمريكا وانگلترا ، كما قدم (محاضرات كـلارك Clark Lectures) الشهيرة بجامعة كمبردج عام ١٩٢٦ ، وعـين (استاذ الشعر) بجامعـة هارفـرد ، ١٩٣٢-١٩٣٣ ونال (وسام الاستحقاق) Order of Merit عام ١٩٤٨ وجائزة نوبل في الآداب في السنة ذاتها •

والى جانب الشـعر ، اهتم اليوت بالمسرح الشعري وذلك بتأثـير اهتمامه المبكرّ بالمسرح الشعري الانگليزي في القرن السابع عشر • ففي عام ١٩٣٥ نشر مسرحية(مقتلة في الكاتدرائيةMurder in the Cathedral لا تصل في أصالتها الى قصائده السابقة ولم تؤثر كما أثرت ، رغـم كونها تعبيرا بارعا من الانتماء الديني • وأعقب ذلك مسرحية (حفلة كوكتيل A Cocktail Party) ١٩٥٠ و (الكاتب المؤتمن Confidential Clerk ١٩٥٣ وكلتاهما استعراضات فلسفية أكثر من كونهما مسرحيتين •

ان تأثير اليوت على الجيل الذي عاصره من الشعراء والنقاد والباحثين ليس موضع نقاش بين عارفي اليوت • وان كان شعره قد أثر تأثيرا مباشرا في انتـــاج معاصريـــه من الشعراء في امريكـــا وانكلترا أمثال سـبنسر، (Spencer) وأودن (Auden) وماكليش (Macliesh) وهارت كرين (Hart Crane) وكونراد ايكن (Conrad Aiken) وغيرهم كثير ، فان آراءه في النقد قد أوجدت مدرسة «النقد الجديد» التي تتناول بالتحليل أعمالا ادبية كاملة • فمن كتابات اليوت النقدية صدر عام ١٩٢٠ (الغابة المقدسة) (The Sacred Wood) وعـام ١٩٣٢ (مقـالات مختارة) (Selected Essays) عام ١٩٣٣ (وظيفـة الشـعر ووظيفة النقـد) (The Use of Poetry and the Use of Criticism)

وقد ساعدت هذه الكتب في اعادة تفسير التراث وازاحة الغبار عـن عمالقة مطمورين كما تصدت لقدسية الرومانسية والشعر الذاتي • واضافة الى كل هذا فقد اهتم اليوت بتحديد مستويات للعقيدة والسلوك في مجتمع مسيحي فنشر عام ١٩٣٩ (فكرة المجتمع المسيحي) (The Idea of Christian Society) وعام ١٩٤٨ (ملاحظات حول تعريف الثقافة) (Notes towards the Definition of Culture)

بعد هذا التعريف الموجز بالشاعر ، أحب أن أستعرض مع القارىء شيئا من القصائد التي أعتقد أن الالمام بها ضروري لكل مناقشة جدية لما يمثّله اليوت في مجال الشعر • وسأكتفي بالقليل من آراء الشاعر النقدية ، وبأشارات سريعة الى مسرحه الشعري ، لأن حدود هذا البحث تتناول اليوت شاعرا بالدرجة الأولى ، ومدى تأثيره على الشعراء العرب المعاصرين، رغم أن بعض شعرائنا المعاصرين جرّب الكتابة النقدية بصورة متفرقة ، كما فعل بدر السياب في بعض المقابلات أو الرسائل الى المجلات الأدبية ، أو المحاضرات العامة ، أو كما فعل صلاح عبدالصبور كذلك ، وبخاصة

في كتابة القيّم (حياتي في الشعر)[7] وللسبب ذاته لن أتعرض للمسرح الشعري ، رغم أن صلاح عبدالصبور نشر مسرحيات شعرية موفقة هي (مأساة الحلاج) (١٩٦٥) ، (مسافر ليـل) (١٩٧٠) ، (الامـيرة تنتظر) (١٩٧٠) ، وأخيرا (ليلى والمجنون) .

من قصائد اليوت فيشعره المبكّر «مقدمات Preludes »(١٩٠٩)

وهي قصيدة مؤلفة من اربعة مقاطع قصيرة ، كل مقطع يعبّر عن موضوع رئيس ، يشبه اللحن الرئيس في التركيب السمفوني . الأسلوب في هذه القصيدة ـ اللحن مزيج مـن الأسلوب الـرمزي والأسلوب الصوري . واختيار العنوان «مقدمات» هو اختيار واع ، لأن هذه المقدمات من الالحان سوف تتكرر وتعود الى الظهور في قصائد اليوت اللاحقة ، تماما كمـا تتكرر الالحان الرئيسة في المقطعين الثاني والثالث من السمفونية بشـكل توسع فيه وتتطور تلك الضربات السريعة الموجزة في الحركة الأولى ، أو المقطع الأول مـن السمفونية . في المقطع الأول مـن القصيدة او في «المقدمة» الأولى ، يجد القارىء نفسه أمام صورة من صور «الخواء» وفي المقطع الثاني يجد تجسيدا لصورة «الوحشة» وفي المقطـع الثـالث صورة من «القرف» في حياة عزباء أوشكت أن تنسى عهـد الصبا ، وفي المقطع الرابع نجد صورة «التشـّوف» والشبق في حياة رجل أعزب

روحه تمطى عبر السماوات

التي تتلاشى خلف مباني المدينة

والذي يحلم بالأماسي في «شارع معتم» في أطراف تلك المدينـة . وفيما يلي أقدم ترجمة بالعربية للقاريء الذي لا يعرف الأصل ، وهـو المقطع الأول من «مقدمات» .

---

(٧) صلاح عبدالصبور حياتي في الشعر دار العودة (بيروت) ١٩٦٩ .

يخيم المساء الشتائي
مع روائح الشواء في الممرات •
الساعة السادسة •
أعقاب محترقة لنهارات مدخّنة •
وهذه زخة عارمة تغلفّ
البقايا المتسخة
من أوراق ذاوية حول قدميك
وجرائد من عرصات خاوية ،
الزخّات تصطفق
على ستائر مكسّرة وأغطية مداخن ،
وفي زاوية الشارع
حصان عربة وحيد ينفث البخار ويدق الأرض •
ثم تضاء المصابيح •

في هذا المقطع نجد خير مثال لما سبق الحديث عنه من أن شعر اليوت المبكّر يجمع بين الرمزية والصورية من حيث الأسلوب• والأسلوب الرمزي هنا يتجلّى في هذا «الايجاز والبلورة» في الصور والتعبيرات التي ترابط مع بعضها ترابطا شعوريا وليس منطقيا • فمن الواضح أن ليس ثمة علاقة منطقية ، كتعلّق النتيجة بالسبب مثلا ، بين هذه الصور • فما العلاقة المنطقية بين «الساعة السادسة» مساء وبين «زخة عارمة» وأهوية تعصف بأوراق الشجر الذاوية والجرائد التي أصابها البلل فراحت تلتف حول أقدام الماشين ؟ وما العلاقة بين المطر يهمي فيضرب «أغطية المداخن» وبين حصان العربة «الوحيد» الذي يقف على ناصية الشارع ، يصدر عن جسمه الساخن بخار ، بفعل المطر البارد والهواء العاصف ؟ ثم ما علاقة كل ذلك باضاءة مصابيح الشارع دفعة واحدة ؟

من الطبيعي أن ليس ثمة علاقة منطقية بين هذه الصور جميعا • ولكن هناك ترابطا شعوريا وثيقا بين الصور السابقة، تجتمع كلها لتنقل الى القارىء صورة «اللاشيء» و «الرتابة» هنا • فعند الساعة السادسة مساء يعود الموظفون الى مساكنهم وقد خيّم الظلام وبدأ اعداد طعام العشاء ، وهو في الغالب شواء ، لأن هؤلاء الموظفين والكسبة يعيشون من أجل لقمة لذيذة لا تتاح لهم الا في المساء • ولذا فأنت تشم روائح الشواء تسري بين ممرات العمارات والمساكن • الأماسي أشبه بأعقاب السكاير المحترقة والنهار مليء بالدخان ، لأنه نهار عمل في المصانع في لندن ، أو أية مدينة صناعية أوربية يغلّفها الدخان أو الضباب • والمطر شيء مألوف ، لذا فأن الزخات التي تعصف بالنفايات والجرائد الملقاة من البيوت في العرصات الخاوية ، هي مناظر مألوفة ولكنها مناظر غير جميلة•

أما الأسلوب الصوري فهو في الواقع أحد جوانب الأسلوب الرمزي لأن «الايماجية» هي تطوير أحد جوانب الرمزية • فصورة «أعقاب محترقة لنهارات مدخّنة» هي صورة محسوسة شديدة النتوء • فأعقاب السكاير المحترقة لا قيمة لها سوى كونها دليلا على سيكارة «كانت» و «لم تعد» موجودة • وعندما كانت فأنها كانت في حالة تحول الى دخان ينتهي رماده في العقب • فالمساء هنا عقب سيكارة لنهار ملوّث الدخان • وهو ، كما نرى ، تصوير غير وارد الحديث عنه بكونه تشبيها جميلا يعجبنا ، أو تشبيها غير جميل فلا يعجبنا • المهم أنه ينقل صورة مبالغا في دقتها وبروز حافاتها وخطوطها ، ومن هنا الهزة والعنف في تمثيل المضمون •

الانطباع العام الذي تتركه هذه الصور المتنافرة حينا والمترابطة حينا آخر هو انطباع عن خواء ، عن لاشيء ، هو ما يميز الحياة في هذا الجو • فنحن نحس بوجود «انسان» هنا ولكننا لا نكاد نتميز معالمه •

فروائح الشواء في الممرات تنمّ بالطبع عن وجود من يشوي ، ولكننا لا ندرك له وجودا حقيقيا • وأقرب صورة الى وجود انسان في هذه القصيدة هو البيت «من أوراق ذاوية حول قدميك» لمن هاتان القدمان ، ومن المدلج في هذا العتم ؟ الشخص لا يكاد يبين • و «حصان عربةوحيد ينفث البخار ويدق الأرض» تنقل صورة الخواء وغياب الانسان حتى في صورة الحوذي صاحب العربة ، الذي ترك عربته على الناصية ، والتجأ الى ظل مبنى أو سقف قريب ، ينتظر أن يمر من هناك من يستأجر عربته ، ولكن لا أحد • لذا نجد حتى الحصان قد برم بهذه الحياة وراح يدق الأرض بحوافره ، لمجرد أن يقوم بعمل يغيّر من رتابة الوقوف والانتظار للذي يأتي ولا يأتي • الكائن الحي هنا ، حتى في صورة الانسان ، هو كائن «موجود» فحسب ولكنه وجود من لا يعيش ولا يموت •

المقطع الثاني يصور طلوع النهار الكئيب الذي يخيّم على شوارع اختلط فيها الثلج بما يرش عليه من نشارة الخشب ، تطأه الأقدام الثقال لعمال وكسبة يبكّرون الى أعمالهم ويتناولون فطورهم من بائع القهوة على قارعة الطريق • جماهير من البشر مختلطة ، تجعل

المرء يفكر بجميع الأيدي
التي ترفع الستائر الكالحة
في الألوف من الغرف المفروشة

وهذه «الغرف المفروشة» يستأجرها هؤلاء الناس الذين لا بيت لهم ولا عائلة ولا ارتباطا دائما بهذه الحياة ، بل كأنهم عابرو سبيل بين الميلاد والممات •• أية حياة موحشة هذه ؟

المقطع الثالث يصور حياة «واحدة» من هؤلاء البشر ، يخاطبها الشاعر ولكننا لا نحس لها وجودا :

قذفتِ الدثارَ من السرير

بقيتِ مستلقية على قفاكِ ، وانتظرتِ

اهكذا ينهض من النوم انسان سعيد يستبشر بطلوع الصباح ؟

أخذتكِ تهويمة ، ورحت ترقبين الليل يكشف

ألف صورة عفنة

تكوّنت منهـا روحُك ،

كانت تتطافر نحو السقف •

ليس في حياة هذه «الانسانة» أية متعة ، ونحـن نعلم عـن الشيء الوحيد الذي تعمله عند النهوض من عبارة الشاعر وهو يخاطبها :

جالسة على حافة السرير ، حيث

حللت لفائف الورق من شعرك ،

أو مسكت أسفل قدمين صفراوين

بين راحتي كفّين متسختين •

المقطع الرابع يصور حياة أعزب مُسنّ يبحث عن الأرتواء فـي شوارع خلفيه ،

تطأها أقدام عنيدة

في الساعة الرابعة والخامسة والسادسة

وكل ما حوله رغبة عارمة وتشّوف ليطفيء حرمانه • وفي آخـر القصيدة نسمع صوت اليوت نفسـه معلقا على كل مـا سبق مـن صور فيقول لنا :

العوالم تدور مثل عجائز

يجمعن الحطب في عرصات خاوية

فالعوالم هنا مهجورة تذكّرنا بصورة «القرية المهجورة» في قصيدة أوليفر گولدسمث Oliver Goldsmith المشهورة (The Deserted Village) حيث لا نجد في القرية ، بعد أن هجرها الشباب والقادرون على العمل وراحو الى المدينة ، سوى عجوز تجمع الحطب لتتقي به برد الشتاء في وحدتها وعجزها • ولكن الأقسى من ذلك ان العجائز في قصيدة اليوت يبحثن عن الحطب في أرض ليس فيها حطب •

الخواء والوحشة والقرف والتشوف المضني هي صفات العالم الذي يصوره اليوت في قصيدة «مقدمات» • وهذه الصور ـ الالحان تتكرر بصورة متطورة في قصائده اللاحقة مما يكسب هذه القصيدة أهمية خاصة•

القصيدة الثانية المهمة في شعر اليوت المبكر هي «اغنية العاشق ج • الفريد پروفروك (١٩١٥)The Love-Song of J. Alfred Prufrock) • هذه القصيدة هي صورة ذاتية يرسمها بروفروك • وهي في الوقت ذاته صورة لمجتمع عماده أحاديث ضحلة تدور حول أكواب الشاي والقهوة ، يلوك موضوعات في الفن دونما فهم من جانب المتحدثين ، ويتعامل بسفسطات تنم عن مجتمع برم بالحياة ، فابتعد عن المشاعر الأصيلة والفكر الجاد ، وراح يغالب لججا من التفاهة والتصنّع ، مجتمع ليس بالحي ولا بالميت ، بل هو في منزلة بين المنزلتين عجيبة • يراقب هذا المجتمع واحد من أفراده ، أشد حساسية منهم ، فيرى الحقيقة التي تغيب عنهم • ولكنه في الوقت ذاته شديد الانتماء الى هذا المجتمع بحيث لا يسمه أن يثور ثورة حقيقية ضده • تبلغ شدة الحساسية بصاحبنا درجة لا يقوى معها على تحمل الحياة أكثر مما تحمل وان هو حاول أن يمسك بخشبة النجاة ، وهو يقاوم الموج ، لكانت النتيجة المحتمة هي الغرق ذاته •

ولكن القصيدة لاتقول أيّا من هذه الأمور بصورة مباشرة • بل انها تتبع أسلوب «المونولوج الدرامي» وهو غيرما يدعي بالمناجاة المسرحية،

حيث يوجه العاشق بروفروك ، أو الشـاعر ، خطابه الى المشاهد ، أو القارئ • ويظهر هذا مـن البيت الأول في القصيدة «لنذهبن اذن ، أنت وأنا» حيث تبدأ شخصية هذا الفرد من المجتمع بالبـروز التدريجي مـن خلال المشهد الافتتاحي الذي يتسم بالسلبية وغياب الحساسية ، ومن خلال الضباب الذي ينتشر فيغشى المدينة ، ومن خلال مشاهد سريعة لأفـراد هذا المجتمع وهم يتنطّعون بالحديث عن «مايكلانجلو» ، ومن خلال مشهد بروفروك العاشق في تردده وعجزه المزري •

ومما يناسب تقديم هذه الصور عن المجتمع وعـن مشاعر «البطل» بروفروك هو هذه التعبيرات المسطحة عن عمد التي تكرر في تردد وتعثر، وهذه الأوصاف التي تبالغ في دوافعه وآماله والتي يبان تهافتها اذا ماقورنت بانجازاته الفعلية في مغامراته التي يتبجح بها •[٨]

تبدأ القصيدة بستة أبيات مقتطفة من (جحيم) دانتي L'Inferno بلغتها الايطالية الاصلية ، دون أن يكلّف الشاعر نفسه عناء ترجمتها ولو في الهامش • وهذه بواكير الميزات التي يختص بهـا أسلوب اليـوت الشعري الـذي سنلمسه بصورة أوضح في قصيدتـه الكبـرى «الارض الخراب» والتي يمكن اعتبار كل شعره السابق عليها مقدمة كبيرة لها يوم نشرت عام ١٩٢٢ • هل يريد اليوت أن يقول لنا نحن القراء المساكين ان علينا الالمام بخير ماكتب من شعر ونثر في القرون الخوالي وبلغـات عديدة ، اذا شئنا أن تتذوق الشعر بعمق وجدوى ؟ أحسب أن ذلك هو الذي أراد الشاعر ، كما سيتبين من عرض آرائـه النقدية • تقول الأبيات المقتطفة « لو علمتُ أن جوابي هو لامرئ يمكن أن يعود الى هـذاالعالم لكفّ هذا اللهيب عن الخفقان (أي لكفّت هذه الروح عن الكلام) ولكن، على فرض أن ما نسمعه صحيح ، بما أنه لم يعد الى هذه الحياة امرؤ

(٨) Foerster & Falk المصدر السابق ، ص ٩٤٢ •

من هـــذا الوادي ، فانـــا اجيبك دون خشية» . هذا ما يقـــوله طيف گيدو دي مونتيفلترو Guido di Montefeltro وهو يعترف الى داتني في الجحيم بخطاياه في الوشاية بأسرة كولونا وعدم اعـلانه الندم عندما حضرته الوفاة . كذلك نجد پروفروك لا يرغب في تعرية روحه امـام الملأ ، بل يفضل كتمان رغباته بين ذاته الداخلية (أنا) وذاته الخارجية (أنت) .

فلنذهبن ، اذن ، أنت وأنا ،
عندما ينتشر المساء قبالة السماء
مثل مريض مخدّر على منضدة ،
فلنذهبن ، خلال تلك الدروب نصف المهجورة ،
التراجعات المتمتمة
لليال قلقة في فنادق رخيصة تؤجر لليلة
ومطاعم انتثرت فيها نشارة الخشب وقشور المحار :
دروب تتلوى مثل مناقشة مملة
ذات هدف خبيث
لتؤدي بك الى سؤال غامر ...
آه لا تسل «ماهو ؟»
دعنا نروح ونؤدي زيارتنا

النسوة في الغرفة رائحات غاديات
يتحدثن عن مايكلانجلو .

الا يرى القاريء في «موضوع» هـذه القصيدة تطويرا للموضوع الرئيس في المقطع الـرابع مـن «مقدمات» ؟ انهـا حياة الأعزب المسن تصدمنا مرة ثانية بعقمها وجفافها وقفرها . صورة «الشوارع الخلفية» في

المقدمة الرابعة تتطور هنا وتتوسع فتصبح صورة «دروب تتلوى مثل مناقشة مملّة ، ذات هدف خبيث لتؤدي بك الى سؤال غامر ••» ولا يستطيع بروفروك أن يحدد صيغة السؤال لأنه لا يستطيع أن يحدد صيغة الجواب مقدما • وهو يعرف ذلك ، فيتحاشاه ويهرب الى الهدف الرئيس وهو تأدية «الزيارة» وهنا ينقطع السياق فجأة بعد أن كدنا نلمح بوادر «حكاية» أو «حدث» سيجري • ولكنه سرعان ما ينقطع وننتقل الى عبارة تقريرية لا علاقة لها مطلقا بما سبق ولكنها تنقل لنا صورة التفاهة والعبث في محيط بروفورك • قد نحاول أن نسأل منطقيا «أين هؤلاء النسوة ؟ » وقد يكون الجواب أنهن فى احدى غرف هذه الفنادق الرخيصة التي تؤجر لليلة ، والتي هي كل ما يعرفه بروفورك ويهتم به • الحياة التي تجري في هذه الفنادق الرخيصة هي حياة عقيم ، لأنها صورة مشوهة عن حياة فيها رابط الزوجية التي «تثمر» • اما هذا النوع من الحياة ، فرغم كونه يشترك مع الحياة الزوجية في الناحية الجنسية ، فهو نوع لا يثمر ، لذا فهي حياة آنيّة تافهة لا جدوى فيها • هذا النوع من النسوة ، ماذا يعرفن عن نفائس الفن وشيخ الفنانين مايكلانجلو ؟ هذه هي صورة المجتمع العقيم الذي يصفه اليوت على لسان واحد من أفراد هذا المجتمع ذاته •

ينتقل اليوت الى تصوير ضبابية الرؤيا في هذا المجتمع من خلال تصوير الضباب الذي يخيم على المدينة • ولذا فاذا كان الضباب يغلف كل شيء في هذه الحياة فليس ثمة «وضوح» أو «تحديد» في الأمور ، ولا يعود ثمة مجال لسؤال محدّد ولا لجواب محدد • «السؤال الغامر» هو «ماذا تحس يا بروفروك ؟» الذات الخارجية تسأل الذات الداخلية ، «أنت» في القصيدة تسأل «أنا» ، ولكن المسؤول لا يستطيع اعطاء جواب محدد : ماذا تحس يا ايها الفرد في هذا المجتمع ؟ ما الحياة ؟ ماذا

استطعت أن تنجز ؟ هل استطعت أن تثبت وجودك بعمل عظيم ؟ هـل كنت «هاملت ؟» النبي ، رغم تردده الطويل ، استطاع أن «يقرر» مـن قاتل أبيه ؟ هل كنت يوحنا المعمدان «النبي؟» هل كنت «مهماً» كأي واحد من عظماء التاريخ ؟ هـذه أسئلة عديدة تنتشر في القصيدة وهـي عمـاد «المنولوج الدرامي» حيث يسأل «أنت ،» وهي ذات پروفورك الخارجية ، والمسؤول هو «أنا» اي ذات پروفورك الداخلية . ولأن الرؤيا ضبابية ، نجد «البطل» يؤجل الجواب دائما ويقول سوف يكون ثمـة وقت لـكل شيء :

وقت لك ووقت لي
ووقت كذلك لمئات الترددات ،
ومئات النظرات والتغييرات ،
قبل تناول الكعك والشاي .

النسوة في الغرفة رائحات غاديات
يتحدثن عن مايكلانجلو

وفعلا سيكون ثمة وقت
للتساؤل ، «هل أجروء ؟» ثم هل «أجرؤ ؟»

. . . .

هل أجروء
أن اقلق الكون ؟
في ظرف دقيقة ثمة وقت
لقرارات وتغييرات ، في ظرف دقيقة تنقلب .

ثم يبدأ بروفورك بالتفاخر بمنجزاته ومغامراته :

لأنني سبق أن عرفتهن جميعا ، عرفتهن جميعا :
عرفتهن في كل مساء ، وكل صباح وكل عصر •

وعندما يشتد توقعنا لجلائل الأعمال التي تقاس بها حياة العظماء ، نجد أن «البطل» هنا كان يقيس حياته «بملاعق القهوة» أجل بملاعق القهوة كلما وضع منها ملعقة في الصباح سجل في حياته يوما ••• جليلا • ثم يتدرج بروفورك في سرد أيامه التليدة ولكنه بالرغم منه يذكر :

«الرجال الوحيدين مرتدين القمصان ويطلّون من النوافذ •»

ويستمر عرض الحياة العقيم التي يحياها الفرد في المجتمع موضوع الوصف وذلك بسلسلة من الصور المعقدة المليئة بالاشارات الأدبية والتاريخية حتى اذا ما كدنا نستجمع شتات الصور معا يباغتنا بروفورك بقوله :

ليس هذا ما عنيت على الاطلاق ،
ليس هذا هو ، على الاطلاق •

ويتكرر المشهد بالصور المعقدة في محاولة التعبير التي تنتهي ثانية بالبطل يهتف «ليس هذا ما عنيت» ويقنع من الغنيمة بالاياب ويبدأ يعترف:

لا ، أنا لست الأمير هاملت ، وما قدر لي أن أكون •
أنا أحد التابعين ، واحد يكفي
لبهرجة المسيرة ، يبدأ مشهدا أو اثنين ،
ينصح الأمير ، أداة طيّعة ولا شك •

وفي الختام يدرك بروفورك أنه قد أطال الانتظار دونما جدوى وانه لو حاول فعلا ان ينجو بنفسه من اليمّ فان محاولته ستؤدي الى الغرق لا محالة •

لا جدوى اذن • هذا ما يقوله اليوت في هذه القصيدة • أساس هذا المجتمع واه ، هو يفتقر الى عناصر الترابط ويفتقر الى الجذور الحقيقية التي ترفده بنسغ الحياة القوية • وأين نجد نسغ الحياة القوية ؟ ذلك بالبحث عن الجذور والعودة الى التراث والايمان • وهذا ما سيقوله اليوت في قصائده التالية ، في «الارض الخراب» على الاخص ، وفي قصائد الايمان التي تبعتها •

القصيدة الثالثة المهمة من قصائد اليوت المبكرة هي «جيرونشن» (Gerontion) (١٩٢٠) والعنوان مأخوذ من الكلمة اليونانية (جيرون) وتعني (عجوز) أو (رجل عجوز) وهذه القصيدة مثل سابقتها من حيث الاسلوب، اذ نجد المتحدث يصف مجتمعه من خلال وصفه نفسه • فالمجتمع الحديث، كما تقول القصيدة ، قد فقد الايمان ولذلك فقد حرم من نعمة الله التي يرمز لها بالمطر باعث الحياة • المقطع الأول يصوّر القحل الروحي في العالم المعاصر ، وذلك بصور ملموسة يصح أن تكون فردية وعامة في ان معا • وفي المقطع الثاني يصرخ المتكلم طالبا أن يرى اشارة (معجزة) تفيد بقرب نزول المطر ، أي قرب حلول نعمة الله ، ويتذكر معجزة الله الكبرى التي تجلت في ميلاد المسيح الطفل وسط عالم من الظلمة والجهل، وعندها تجسدت كلمة الله في طفل لا يستطيع نطق كلمة • ولكن العالم قد أهمل هذه المعجزة ، وانصرف الى معتقدات فيها زيف روحي وضحالة• والمقطع التالي يخبرنا لماذا حصل ذلك ، فنرى المخاطر المتشابكة التي تواجهها الحقيقة. في عالم الجسد فاقدام الانسان واحجامه يقودانه معا الى الخطأ • والمتكلم يرى نفسه واحدا من أولئك الذين فقدوا الايمان فحرموا من الملكوت • ولكنه ، خلاف من يحيط به ، لا يحاول دغدغة خواسّه الخاملة ، لانه يعلم أن الحياة الحسية فانية ولا تؤدي به الى ملكوت السماء • وخلافا لغيره في مجتمعه ، كذلك ، يدرك المتكلم المصاعب

الجمة في الحياة الروحية ، ويواجه بأخلاص وجدية حرمانه الحاضر ، ويبدي رغبة في العودة الى الله • وهذه هي الخطوة الضرورية الأولى للانتعاش الروحي •

وهكذا فان القصيدة تسوق المناقشات الروحية بتركيز وحيوية ، ورغم انها تفتقر الى الوضوح المنطقي المحدد والحجة الدامغة ، فأنها تقدم نموذجا نادرا من المضامين وحيوية الايقاع •[٩]

وتبدأ القصيدة كسابقتها بمقتطف ، من شكسبير هذه المرة ، من مسرحية صاع بصاع Measure for Measure حيث نجد الدوق متنكرا بزي كاهن يقدم النصح لشاب حكم عليه بالموت ويقول له الا يخاف الموت لأن الحياة خادعة ، لاقيمة لها ، ملأى بالمرارة ، ويختتم نصائحه بهذه الأبيات التي تعبّر عن موضوع قصيدة اليوت :

أنت لا تملك شبابا أو شيخوخة
بل شيئا يشبه اغفاءة بعد العشاء
تحلم بالاثنين •

وهذه هي المرة الثالثة التي نجد فيها اليوت يختار «العجوز» كرمز غني لعدد كبير من الأفكار ، اذ تبدأ القصيدة بعنف :

هأنذا ، رجل عجوز في شهر جفاف يقرأ لي صبي في كتاب ،
انتظر المطر ،
لم اكن في جحيم الوغى
ولا حاربت في المطر اللاهب ،
ولا خضت حتى الركبة في المستنقع الأجاج ، رافعا حسامي ،
بين لسعات الذباب ، حاربت • بيتي بيت متهدم ،

---

(٩) المصدر السابق ص ٩٤٥ •

واليهودي يقعي أمام النافذة ، المالك ،

....

أنا رجل عجوز

رأس بليد بين فياف عاصفة .

في الأبيات التي تجاوزتها وصف لليهودي مالك البيت الذي يسكنه المتحدث وهو «يهودي تائه» لا جذور له ضائع بين مقاهي انتورب وطرقات بروكسل ولندن . يحيط بالبيت صخور وحجارة طحالب ومزابل ، معزى قريبة تسعل طول الليل . وثمة امرأة كثيرة العطاس تأتي الى داره لتعدّ له الطعام والشاي ، وتنظف المجاري المختنقة . ولا يخفى أن هذه جميعا صور ملموسة محسوسة لحياة تافهة لا جذور لها ولا حاضر سعيد . وهي حياة «عابرة» وجودها على الارض وجود «مستعار» في بيت «مستأجر» حتى الذي يملكه «تائه» بلا جذور .

وفي ساعات الحرج تشتد الحاجة الى الايمان والأمل بالمعجزات فيطلب الحواريون من النبيين أن يأتوا لهم باشارات هي المعجزات . والضيق الذي يميز المتحدث ومجتمعه في الابيات السابقة هو الذي يدفع به أن يصيح :

الاشارات تفهم على أنها معجزات «نريد أن نرى اشارة !»

الكلمة ضمن الكلمة ، غير قادرة على نطق كلمة ،

مغلّفة بالظلمات .

والكلمة ضمن الكلمة هي «كلمة» الله التي أرسلها على لسان النبي ضمن «الكلمة» أي المعجزة في ولادة المسيح من العذراء ، حيث كانت كلمة الله «كن فيكون» وهذه اشارة شديدة الكثافة والتعقيد الى «في البدء كان الكلمة »من انجيل يوحنا (١/١) والكلمة ضمن الكلمة هي «غير قادرة على

نطق كلمة ، لان يسوع الطفل غير قادر على نطق كلمة ، ونقرأ في انجيل لوقا (١٢/٢) عن «الطفل المغلف بلفائف القماط» وقد ولد المسيح في ليل داج ، وسط عالم من ظلام الجهل . الرغبة بالمعجزات ترمز الى الحاجة للعودة الى الايمان ، وهو الشيء الوحيد في نظر المتكلم الذي يمكن ان ينقذ من الوضع الذي يقاسي منه هو ومجتمعه على السواء . اذن :

بعد هذه المعرفة ، أي غفران ؟

أي غفران يرتجى لفرد او مجتمع «عرف» السبب في بلواه ولم يعالج السبب الذي عرف ؟ ثم يستطرد المتحدث في سرد بلايا حياة الجسد و ...

الرذائل غير الطبيعية
التي تتبناها بطولتنا ، الفضائل
تفرض علينا من جرائمنا الوقحة .
هذه الدموع تتناثر من الشجرة المحملة بالغضب .

هذه اعترافات مؤلمة : نرتكب الرذائل ونعدّها بطولات . نأتي الجرائم الوقحة فاذا بها تستحيل فضائل . ولكن المتحدث ذاق من «شجرة المعرفة» التي أثارت «غضب» الله كما نقرأ في سفر التكوين ، لذا نجده يعلن ندمه بالدموع المتناثرة كما ندم آدم على عصيان أوامر الله في الجنة عندما ذاق من شجرة معرفة الخير والشر .

النمر يثب في السنة الجديدة . نحن الذين يلتهم . اعلم اخيرا
اننا لم نصل الى نتيجة ، عندما أتجمّد في بيت مستأجر .

. . . .

سوف أقابلك حول هذه بصراحة .
أنا الذي كنت قريبا من قلبك ، قد ابتعدت عنه

. . . .

لقد فقدت البصر والشم ، والسمع ، والمذاق ، واللمس :
وأنّى لي أن أفيد منهم للاقتراب منك ؟

النمر الذي يثب في السنة الجديدة ليلتهمنا اشارة الى عودة المسيح الثانية يوم القيامة والحساب على جرائمنا • وهكذا فأن كلمة الله ستحاسبنا على ما تقدم من ذنبنا وما تأخر ، وقد حذّرنا منها في «السنة الفتية» يــوم ميلاد المسيح • «اتلم اخيرا» هو خطاب موجه لنا «اننا لم نصل الى نتيجة ، عندما أتجمّد في بيت مستأجر" أي عندما أكون بلا جذور في الأيمان فاننا ، أنت وأنا ، لن نصل الى نتيجة في الخلاص • ثم يخاطب المسيح «سوف أقابلك حول هذه بصراحة» أي يوم الحساب سأعترف لك وها أنا اعترف أنني قد «ابتعدت» عنك • لقــد فقــدت الحواس ، وما نفع الحواس في الاقتراب من الله ؟

ثم تأتينا خاتمة القصيدة باعادة عزف اللحن الرئيس فيالافتتاحية :

مستأجرو الدار ،
أفكار ذهن يابس في فصل جفاف

مستأجرون نحن ، غير مالكين ، حياتنا مستعارة ، عابــرة ، تماما مثل حياة (جيرونشن) المستعارة العابرة •

والآن نأتي الى أعظم قصائد اليوت على الاطلاق ، «الارض الخراب» التي يسهر القوم جراها ويختصمون منــذ نصف قرن • ولا اخالهم الا فاعلين ذلك لقرون أخرى • وأنا في هذا البحث المحدود لن اتجرأ على القول بأني سأقدمها للقاريء العربي بشكل كامل ، وربمـا فعلت ذلك مستقبلا وبصورة مستقلة ، ولكني سأتابع المعالم الرئيسية لهذه القصيدة لتبيان مدى علاقتها بما سبق من أعمال اليوت الشعرية ، حتى اصل مع القاريء الى صورة أرجو أن تكون متماســكة ، لكي ننتقل معـــا الى الخطوة الثانية ، وهي : كم من اليوت فهم الشاعر العربي و « الناقد »

العربي ؟ وكم من اليوت ظهر في أعمال الشعراء العرب المعاصرين • وهذا أمر أترك تحديده للقاريء بصورة عامة ، بعد أن أتجول معه بين قصائد اثنين من شعرائنا المعاصرين • هذه هي الحدود التي رسمتها لنفسي في هذا البحث ، وأترك تخطيها للقاريء فيما عدا ذلك من الشعراء المعاصرين •

في «الارض الخراب» ينضج الفن الشعري لدى اليوت ، وتجتمع في القصيدة كل الاساليب الشعرية والافكار التي استعرضناها في القصائد السابقة • تتكون القصيدة من (٤٣٣) بيتا ، وتقع في خمسة مقاطع ، وفيها اشارات وتضمينات مما لايقل عن (٣٥) كتابا وكاتبا ، وبما لا يقل عن (٦) لغات هي : اليونانية واللاتينية والايطالية والالمانية والفرنسية والسانسكريتية • يترك اليوت هذه التضمينات بلغاتها الأصلية • وترك ترجمتها للشراح والمفسرين من بعده • وكل ما فعله اليوت هو انه ألحق بالقصيدة «ملاحظات» لا تشفي الغليل لأنها تشير القاريء في أحسن الأحوال الى المصدر المأخوذة عنه هذه المقتطفات وهي تارة من أوفيد «المتحولات» وتارة من دانتي (الجحيم أو المطهر أو الفردوس) وتارة من بودلير (أزهار الشر) • كيف يتذوق القاريء الذي لا يعرف غير الانكليزية هذه القصيدة باشاراتها غير المشروحة ؟ هنا جوهر مفهوم الشاعر لكلمة «التراث» التي أشار اليها في مقاله المشهور «التراث والموهبة الفردية»[10] حيث يقول : «ان الحس التاريخي يرغم المرء على أن يكتب وهو يشعر ، لا بمجرد أدب جيله المعاصر يجري في عروقه ، بل بجميع الآداب الأوروبية منذ هوميروس ، ومعها جميع الأدب الذي كتب بلغة بلاده ، تجتمع كلها في حضور آني وتنتظم مع بعضها في الوقت ذاته •» ولذا نجد الشاعر هنا يستخدم أكثر الاشارات تعقيدا ويمزج بين مختلف المقتطفات

---

(10) T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» in Selected Essays, Faber (1940) p. 14.

والمصادر • فهو يخبرنا في «الملاحظات» مثلا : «ليس العنوان وحده ، بل هيكل القصيدة وكثير من رموزها هو من وحي كتاب الآنسة جسي ل • ويستون حول أسطورة الكأس المقدسة Holy Grail : (من الطقوس الى الخيال From Ritual to Romance) وقد استعمل الشاعر كذلك اجزاء من كتاب سير جيمس فريزر (الغصن الذهبي) The Golden Bough الذي يتحدث عن مختلف أساطير الشرق والغرب • ونجد في كتاب ويستون ربطا بين شعائر الخصوبة لدى «الملك السّماك» Fisher King وبين أسطورة الكأس المقدسة ، التي يكتسب فيها الرمح «وكأس العشاء الاخير» رموزا جنسية تشبه تلك الرموز التي نجدها في ورق لعب يدعى تاروت (Tarrot Cards) ، وهي «شدة» الورق التي تستخدمها العرّافة مدام سوسوسترس Sosostris (المقطع الأول البيت ٤٦)• ان تشابك هذه الرموز يشكل المعنى الأساس للقصيدة كما تنطبق على الارض الخراب في الوقت الحاضر •

وكما هي الحال في «جيرونشن» فالشاعر هنا معني بمسألة العقم الروحي أو الجفاف ـ ضياع الدين ـ وبعلاج هذه الحال كذلك عن طريق الموت والمعاناة التي يتبعها تحرر وتحول • فسكان الارض الخراب، وهو العالم الحاضر، غير قادرين اليوم على اجتياز هذه الخبرات • وعن طريق مزج الاشارات الى الطقوس المسيحية ، مع اسطورة الملك السّماك (وهو ملك عنين حلت اللعنة بأرضه فجعلتها أرضا خرابا) اضافة الى أساطير خصوبة اخرى ، يعود الموت من أجل الخلاص مرتبطا بالخلاص عن طريق الماء باعث الحياة. فقوة الماء تقضي على القحل في الارض الخراب ، بينما نجد العقم مرتبطا برموز العقم الجنسي • وفي عملية الغرق ـ الموت بالماء ، وهو عنوان المقطع الرابع ـ نجد اثنين من هذه الرموز ينصهران في رمز كبير واحد • وثمة رموز أخرى تتردد كثيرا هي الجذور ،

الصخور ، الشتاء ، الربيع ، القمامـة ، الجرذان ، الصور المكسرة ، العمى ، الدفن ، العظام ، الرعد • وعلاوة على ذلك فان اليوت يقتطف جزئيا ، أو يردّد أصداء عبارات من العديد من المصادر الادبية ، خصوصاًمن دانتي ، شكسبير ، والكتاب المقدس ، اضافة الى كتّاب قـدماء مشهورين وآخرين مغمورين • [١١]

بعد هذه المقدمة يتساءل القاريء العربي ، كيف يتيسر له أن يحيط علما بهذه الرموز والاشارات الفنية ، التي لابد من الاحاطة بها اذا هـو شاء أن يفهم القصيدة ويتذوقها • وأنا أسارع فأجيب ان السوءالقد صدر عـن القاريء الأوربي والانكليزي بالـذات في النصف القرن الاخير • والعجيب في الأمر أن اليوت نفسه يقول : «أنا شخصيا أرغب في جمهور لا يحسن القراءة ولا الكتابة» ويضيف : «بمقدور الشعر أن يوصل المعنى حتى قبل ان يفهم[١٢] هذا ما قاله اليوت قبل أكثر من نصف قرن ، أي قبل صدور «الارض الخراب» عندما كان«الاعتراض ان هذا المبدأ(الشعري) يتطلب قدرا فظيعا من سعة الاطلاع ، وهو ادعاء يمكن رفضه بالرجوع الى سير لشعراء في كل زمان • وقـد يقال كذلك ان كثرة العلـم تميت أو تمنع الاحساس الشعري»[١٣] ولكن الواقع ان عدم ادراك الاشارات كان دائما عائقا كبيرا في سبيل الفهم والتذوق عند قراءة شعر اليوت • فبصدد «الارض الخراب» يقول ناقد في عام ١٩٦٧ : «لقد مضت خمسة وأربعون عاما على ظهور «الارض الخراب» ونحن لانزال في حيرة من امرها من بعض الوجوه»[١٤] ومـا ذلك الا لأن القصيدة «تتكون مـن سلسلة مـن تصويرات حالات من الشعور ، لا ترتكز الى شيء ثابت سوى كونهـــا

---

(١١) Foerster and Falk المصدر السابق ص ٩٤٧ •

(١٢) C.K. Stead, The New Poetic, Pelican Books (1967) p. 167.

(١٣) Eliot المصدر السابق ص ١٥ (التراث والموهبة الفردية) •

(١٤) Stead المصدر السابق ص ١٤٧ •

تصدر عموما من اعماق فكر رجل واحد»(١٥)

هذا نموذج بالغ الصغر من المناقشات الطويلة العريضة التي دارت حول «الأرض الخراب» منذ يوم صدورها • والخلاص من هذه الأدغال المتشابكة هو بقراءة القصيدة ذاتها ، على أن يشحذ القارئ كل قـواه العقلية وحواسه ، ويستحضر أرواح جميع من قرأ مـن كتّاب قدامى ومحدثين علّه بالغ ما أراد الشاعر من قدرة القصيدة على الايصال حتى قبل ان تُفهم •

تبدأ القصيدة بمقتطف باللاتينية واليونانية من بترونيوس(ساتيريكون) (Petronius, Satyricon) وباهداء بالايطالية الى الشاعر ازرا پاوند الذي يصفه اليوت بالصانع الأمهر ، وكلمات الاهداء مأخوذة جزئيا من دانتي• مغزى المقتطف هو الرغبة في الموت عند من وهب الحياة الأزلية ولم يوهب الشباب الأزلي • وسبب الاهداء ان پاوند كان يشذب كثيرا من قصائد اليوت قبل نشرها ، وقد فعل ذلك خصوصا في «الارض الخراب» ويعتقد اليوت أنها عادت أحسن بكثير بعد توجيهات پاوند • وقد اكتشف مؤخرا أصل المقطع الرابع الذي بتر پاوند معظمه ولم يبق منه سوى مانشر ، والذي لايتعدى ثمانية أبيات •

عنوان المقطع الأول هو «دفن الموتى» (The Burial of the Dead) حيث نجد فيه صورة لمجتمع اليوم المحروم مـن نعمـة الله ، مجتمع عقيم بليد يرفض أن يستفيق مـن حالة الخدر التي يعانيها ، ويخشى الموت • يصوّر الشاعر هذه الحالة بسلسلةمن الاشاراتالادبية والتأريخية والدينية التي تطوّر الرموز التي سبق ذكرها فنجد العرّافة المحتالة ، مثلا،بديلاعن الرؤيا الروحية الصحيحة • كما نجد الأبيات الاخيره من المقطع تناظر بين الأرض الخراب ولنـدن ، وبين باريس بودلير ومطهـر دانتي وتوحي

(١٥) المصدر السابق ص ١٥٠ •

بموضوع اساطير الخصب •[16]

نيسان أقسى الشهور ، باعثا
الليلك من الأرض الموات ، مازجا
ذكرى بشهوة ، محركا
جذورا خاملة بغيث الربيع •

البيت الأول يقلب المفاهيم ، اذ ليس المعروف عن الربيع انه قاس • ونيسان يذكر مع الربيع وعودة الحياة • كما في أول بيت لأشهر قصيدة من قصائد شيخ الشعراء الانكليز جفري تشوسر (Geoffery Chaucer) ١٣٤٠ ـ ١٤٠٠ وهي (أقاصيص كانتربري The Canterbury Tales, ثم ان البيت يقلب مفهوم طقوس التكاثر ، حيث اعاد الربيع القوة الى «الملك السّماك» العنّين ، وحيث أعاد الحياة الى الجذور الهامدة في قصيدة تشوسر • فالمجتمع الحاضر مقلوب القيم اذن ، وحديث «ماري» هو حديث الدوقة التي تتذكر أيامها السعيدة الغابرة أيام امبراطورية النمسا التي لم يعد لها وجود بعد الحرب العالمية الأولى ، ولذا كان غيث الربيع يتّسم بالقسوة لأنه يذكّر بالسعادة التي زالت ، ويستثير الذكرى • وتستمر الأبيات في نقل صورة العقم والغيث حتى تقابل العرّافة التي تقرأ الطالع للزوجات اللائي غاب عنهن أزواجهن خلال الحرب العالمية الأولى• وقراءة الطالع نوع من أنواع النبوّة ، وهو البديل عن النبوّة الأصيلة في تلك الأيام العصيبة •

يا مدينة الوهم ،
تحت الضباب الأسمر ذات فجر شتائي ،
تدفق جمهور عبر جسر لندن ، جمهور غفير ،
ما كنت اعلم ان الموت قد حصد مثل هذا العدد •

---

(١٦) Foerster and Falk نفس الموضع •

ومدينة الوهم هي لندن التي عرفها الشاعر خلال الحرب الأولى ، عندما كان موظفا يبكّر الى عمله كل صباح ويرقب جموع الموظفين والعمال تعبر جسر لندن الى أعمالها • يذكّره المشهد بتعليق دانتي عندما رأى جمهورا غفيرا من الناس في الجحيم فقال متعجبا : «ما كنت أعلم أن الموت قد حصد مثل هذا العدد» فالشاعر اذن يرى لندن مدينة ملؤها الوهم ، وكذلك كل مدينة كبرى معاصرة • ويرى جموع الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد «فهم اناس احياء أموات» • هذا هو الواقع الذي يدركه الشاعر ، ويعبّر عنه ، ولكنه يحس أن الآخرين يريدون اخفاءه رياء ، لذا فهو يضمّن بيت بودلير في الختام :

ايه أيها القاريء المرائي – يا شبيهي – يا أخي •

المقطع الثاني «لعبة شطرنج A Game of Chess مع ما يتبعه من اشارات الى اللعبة في هذا المقطع تعتمد مسرحية (مدلتون Middleton من القرن السابع عشر بعنوان (نساء يحذرن نساء Women Beware Women ففي الفصل الثاني نجد أمّا تُشاغَل في لعبة شطرنج في غرفة ، بينما في الغرفة المجاورة نعلم أن ابنتها تغتصب • ففي اللحظة التي تفقد فيها الأم الملك في لعبة الشطرنج ينجح الدوق في اغتصاب الابنة (بيانكا Bianca) والأسم (بيانكا) كما هو شائع في مسرحيات القرن السابع عشر يدل معناه على مغزى معين • فهو يعني (البيضاء أو النقية) وضياع النقاء بسبب الغفلة والعبث يزيد من شحنة الرمز وما يثيره من اشارات •

يبدأ هذا المقطع بوصف البهرجة المادية الزائفة التي تميز حياة العصر • وفيه اشارات الى اسطورة (فيلوميلا Philomela التي تعبّر عن أحد جوانب موضوع المعاناة والتحول – الجمال من العنف والمعاناة أو الموت – وتؤدي الى المشهدين الختاميين ، حيث نجد العقم الجنسي والعقلي

في الحياة الحاضرة تعبيرا عن العقم الروحي في العالم الحديث • (١٧)

الأريكة التي جلست عليها ، مثل عرش مصر د ،
يتوهّج فوق الرخام ، حيث المرآة
ترتفع على قوائم تزينها عرائش الكروم
يطل منها كيوبيد ذهبي
(وآخر قد اخفى عينيه تحت جناحه)
تضاعف اللهيب من مشعل ذي سبع شموع
تعكس النور على منضدة بينما
ارتفع لملاقاته ألق مجوهراتها
من بين تضاعيف الديباج ينسكب في وفر عميم ••

تردد هذه الأبيات الأوصاف الباذخة في الأبيات ١٩٩ وما يليها في المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحيه شكسبير (انتوني وكليوباترا) • والوصف هنا يعود الى بيلادونا Belladonna السيدة الجميلة التي تسميها القصيدة «سيدة المواقف» وهي احدىَ نساء الارض الخراب ، يسعنا تسميتها : «خضراء الدمن» التي حذّر منها التراث العربي • والشاعر هنا يربط بين كليوباترا ، وبيلادونّا وملكة أسطورية كان خيلاؤها سببا في خراب وطنها ، كما كان تصرف كليوباترا سبباً في ضياع ملكها • الزيف المادي والتكالب عليه في العصر الحاضر هو سبب الضياع وحلول اللعنة كما يرى اليوت • ثم ينتقل الشاعر الى الحديث عن :

تغيّر فيلوميل ، على يد الملك البربري
الذي ارغمها بغلظة ، ومع ذلك بقى البلبل

---

(١٧) Foerster and Falk ص ٩٤٩ •

يملأ جميع القفر بصوت لا يقهر
وبقي ينشد ، وبقي العالم يتابع
الزقزقات الى الآذان القذرة •

والاشارة الى (فيلوميلا) مأخوذة من اوفيد (المتحولات Ovid, Metamorphoses الجزء الرابع ، ٤١٢ وما بعد) حيث نقرأ وصفا لاغتصاب (فيلوميلا) على يد تيروس ملك ثريس (King Tereus of Thrace) الذي قطع لسانها لكي لا تبوح بما حدث ، فأشفقت عليها الالهة وحولتها الى بلبل •

ثم يستمر المقطع في وصف جوانب العقم والعبث في الحياة الحاضرة وخصوصا عندما يقدم المشهد الختامي ، وهو حديث بين اثنتين من نساء عوام لندن (كوكني) جالستين في خمّارة • احداهما (ليل ، مصغر ليليان) بدأت تهرم وقد غاب زوجها (البرت) أربع سنوات في الحرب وهو على وشك العودة ولا يريد أن يرى زوجة فقدت نضارتها • لذا فان صديقتها تنصحها بشراء أسنان اصطناعية والا نفر منها زوجها عندما يعود ، وله الحق في البحث عن المتعة بعد محل سنوات الحرب • يتخلل هذا الحديث السقيم صوت النادل في الخمّارة وهو يستعجل خروج الزبائن «أسرعوا رجاء حان الوقت» وينتهي المشهد والنادل يودع الزبائن الذين يعرفهم جميعا بأسمائهم ، فنسمعه يودع «طابت ليلتكم» تتكرر مرات لا تحصى ، وهو مشهد يذكّر بجنون (أوفيليا) في مسرحية هاملت (الفصل الرابع ، المشهد الخامس ، البيت ٦٧ وما يليه) عندما رفعت عقيرتها بالغناء وهي تكرر «طابت ليلتكن» •

عنوان المقطع الثالث «موعظة النار» The Fire Sermon يعتمد على مقطع من موعظة النار البوذية ، التي يقول عنها اليوت انها لا تقل في اهميتها ومغزاها عن «الموعظة على الجبل» المسيحية • فموعظة النار تدعو

الى حياة خالية من العواطف والشهوات اللاهبة ، وتكرّس طريق البراءة والقدسية • وهنا مزج بين مشاهد من الارض الخراب ومشاهد من القرن العشرين على ضفة النهر • وتنتشر في هـذا المقطع اشارات الى الشـاعر سبنسر (من القرن السادس عشر) والى شكسبير (العاصفة The Tempest والى الطقوس المحيطة بالكأس المقدسة • ثم نجد تعريضا بالمجتمع الحاضر من خلال مشاهد العقم والشهوة العابـرة ، مـع مشاهد توحي بالانتعاش الروحي • ويختتم المقطع بمقتطفات من كتابات بوذا والقديس أوغسطين حول الشهوة :

خيمة النهر هوت : آخر الورقات
تتماسك وتغوص في الضفة الرطبة • والريح
تعبر الارض السمراء ، غير
مسموعة ، الحواري انصرفن •
أيها (التيمس) الحبيب رويدك حتى أفرغ من نشيدي •
النهر لا يحمل قناني فارغة ، أوراق شطائر ،
مناديل حرير ، علب مقوّى ، أعقاب سيكاير
أو شيئا آخر يشهد على ليالي
الصيف • الحواري انصرفن •

النهر في الأيام السعيدة الغابرة كان نهـرا جميلا تؤمّه حـوريات البحر يرافقن مشهد زواج ينشد له سبنسر (أيهـا التيمس الحبيب ••) ولكنه اليوم يمتليء ، بالقناني الفارغة وأوراق الشطائر •• لم يعـد نهـرا جميلا ، فقد غادرته الحوريات •

ثم ينتقل اليوت الى تصوير الحياة الفارغة من الجمال والعطف التي تحياها العاملات والموظفات العزباوات في مدينة وهم مثل لندن أو غيرهـا من الحواضر الكبرى • عندما تحل «الساعة البنفسجية» وتعود الموظفـة

العزباء الى غرفتها التي يملؤها القرف ، يأتيها موظف آخر يراودها عن نفسها . ولا تمانع في هذا المشهد الغرامي الذي لا يقل جفافا عن الطعام الذي تتناوله من المعلبات . وينتهي المشهد وكأن شيئا لم يكن ، فتعود :

تمشي خلال غرفتها ثانية ، وحيدة ،
تملّس شعرها بحركة آلية من يدها ،
وتضع اسطوانة على الغرامفون .

يعقب هذا المشهد الغرامي العقيم مشهد آخر بين الملكة اليزابيث الاولى واللورد روبرت ليستر Robert Leicester في زورق باذخ . ثم تعقب ثلاثة مشاهد اغتصاب على أدنى المستويات ، يرسم الشاعر بها صورا سريعة للحب العقيم في العصر الحاضر . ثم نفاجأ بسطر من اعترافات القديس أوغسطين «وبعدها جئت الى قرطاجة» وهي المدينة الآثمة ، فيدعو الآثم ربه أن ينقذه من أتون الشهوات . وتتعاقب المقتطفات مع موعظة النار البوذية ، وفي الحالين دعوة الى التطهّر من اثم الشهوات.

المقطع الرابع «الموت بالماء» Death by Water يجلب نوعا من الهدوء لأنه يضع حدّاً للشهوة والخوف والتفاهة التي سبقت أوصافها في المقاطع الثلاثة . ويعتمد العنوان جزئيا على احدى قصائد اليوت بالفرنسية «في المطعم» Dans le Restaurant حيث يسرد النادل العجوز لأحد الزبائن مغامرة جنسية له وهو في السابعة من عمره . تمتزج صورة النادل بصورة (فليباس Phlebas) البحار الفينيقي الذي قالت عنه العرّافة أنه مات غرقا فتطهّر من آثامه . وهذه الاشارة تشترك مع اله الخصوبة في الاساطير الوثنية الذي كانت ترمى صورة عنه في الماء كرمز للخصوبة التي تعود بعودة الربيع .

المقطع الخامس والاخير من «الارض الخراب» عنوانه «ما قاله الرعد» What the Thunder Said يعود بنا الى موضوع المسيح

الذي لم يعد بعد ، ولكن ثمة رعود على الجبال البعيدة • ثم نجد وصفا آخر للأرض الخراب ، تعقبها أوصاف الدمار في اوربا الشرقية مع أوصاف الموت والمحل التي تؤدي الى الحلم بالمطر الذي طال انتظاره • تصدر عن الرعد تعويذه تؤدي الى رفع اللعنة وهي : اعط ، تعاطف ، سيطر • ولكن هذه التعويذةلم يتقبّلها المجتمع بعد • ويقف المتحدث الى جانب حقلـه الذي لا زال يعاني الجفاف ويفكر ان ينظّم أموره على الاقل • وهو يرى المشكلة واضحة ولكنه يدرك صعوبة المحاولة ووعورة الطريق :

لا يوجد ماء بل مجرد صخر
صخر ولا ماء والطريق المعفّر
الطريق المتلوي صُعدا فوق الجبال
وهي جبال من الصخر دون ماء
لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا
بين الصخر لا يقدر المرء ان يقف ويفكر

ثم ينتهي المقطـع ، ومعـه القصيـدة ، بما يقوله الرعـد (بالسانسكريتية) :

اعط ، تعاطف ، سيطر
سلام • سلام • سلام •

بعد أن فرغت مع القاريء مـن هـذه الجولة في شعر اليوت حتى وصل ذروته في قصيدة «الارض الخراب» تبقى القصائد التالية الطويلـة التي تركّز على موضوع الايمان • وأنا لم أتجوّل خلال تلك المطولات، لا لأنها أقل اهمية من سابقاتها ، بل لان القاريء الذي يستمريء شعـر اليوت الى هذا الحد ، لا تعود القصائد الاخرى تشكل صعوبة خاصـة له من حيث الاسلوب ، اما الموضوع فيحتاج الى اطلاع خاص على اصول

الديانة المسيحية وتاريخ الكنيسة وهي من الأمور التي قد تشكل صعوبة خاصة لبعض القراء • ومن جهة ثانية ، فأنا لا أعتقد أن بدرا وصلاحا توقّرا على دراسة قصائد الايمان بصورة خاصة ، لأن ذلك لا يظهر في ما نشراه من شعر •

والآن نعود الى السؤال الكبير : كم من اليوت فهم الشاعر العربي المعاصر ، وكم من اليوت ظهر في أعمال الشاعر العربي المعاصر ، سواء من حيث الاسلوب أم من حيث المضمون ؟

ولنبدأ ببدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) لأنه أسبق زمنا من زميله • فمن المعروف لدى المهتّمين بالشعر العربي المعاصر ان بدرا بدأ بنشر شعره منذ عام ١٩٤٧ ، وأنه جدّد في العمود الشعري الخليلي من حيث تنظيم التفعيلات • ولكن شعره المبكّر كان يطرق موضوعات مألوفة في الشعر العربي : بدايات رومانسية ، تتحول الى اهتمام بالأوضاع العامة في البلاد ، ثم الى انتماء سياسي ، ثم خروج عن الانتماء والاهتمام بالموضوعات الانسانية الأشمل والنظر اليها من خلال أوضاع الذات ، ومن خلال الانسان العربي المعاصر • بسبب دراسة بدر السنتين الاخيرتين في الجامعة في القسم الانكليزي فقد اطلع على الشعر الانكليزي اطلاعا لا بأس به قبل تخرجه عام ١٩٤٧ • ونجد أثر الشعر الانكليزي بصورة عامة في شعر السياب في هذه الفترة حتى أواخر عام ١٩٥٤ وهذه الفترة شهدت قصائد مهمة مثل «حفّار القبور» ١٩٥٢ « المومس العمياء » ١٩٥٤ ، «الاسلحة والاطفال » ١٩٥٤ كذلك • وحتى قصيدة مبكرة مثل «السوق القديم» نجدها تردد أصداء من اسلوب الصوريين ، كما وجدناها في المقطع الاول من قصيدة اليوت «مقدمات» :

الليل ، والسوق القديم ،
خفتت به الأصوات الا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم

تجد هنا «نوعا» من الأسلوب الصوري ، حيث يسرد الشاعر عددا من الصور التي توحي بشعور معين ولكنه لايستطيع الافلات من الاسلوب التقريري المألوف في الشعر العربي ، وهو ان يقول لك «الليل بهيم» وعندما تتلمّس السلسلة الجديدة من الصور ، ترتفع قيمة القصيدة بعد نكسة مؤقتة :

الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين ،
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب ،
مثل الضباب على الطريق ،
من كل حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات كأنه نغم يذوب ،
في ذلك السوق القديم .

تنجح هذه القصيدة في نقل صورة الوحشة الى القاريء دون أن يذكر الشاعر ان السوق القديم موحش . وتنجح أكثر لو هي ابتعدت عن الأوصاف المباشرة أكثر مما تفعل . ولكن هذا نموذج مبكر .

وفي «حفار القبور» نجد الأسلوب الصوري يتطور أكثر ، ولكنه لا يزال يعتمد على « التشبيه» وهو من الاساليب المألوفة في الشعر العربي التقليدي . غير اننا هنا نجد الصور ترتفع عن مستوى التشبيهات المجردة فتنقل للقاريء صوراً كثيرة التشابك،فيحس ان الصورة لا تطلب لذاتهابل انها اداة لفكرة وسبيل الى نقل شعور أو موقف :

ضوء الاصيل يغيم ، كالحلم الكئيب ، على القبور
واه ، كما ابتسم اليتامى ، او كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوّم طلّهن على دموع •
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور ،
كالعاصفات السود ، كالاشباح في بيت قديم ،
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه •

اما في قصيدة «المومس العمياء» فاننا نجد بدرا يفرغ مخزونه من شعر اليوت ، وبخاصة في استعماله التضمين ، والافراط في الرمز واستعماله الاسطورة • وهنا كذلك نجد الاسلوب الصوري الذي أغرم به بدر ، يعتمد كثيرا على التشبيه الذي يضعف الصورة احيانا ،

الليل يطبق مرة اخرى ، فتشربه المدينة
والعابرون ، الى القرارة •• مثل اغنية حزينة •
وتفتحت ، كأزاهر الدفلى ، مصابيح الطريق ،
كعيون « ميدوزا » تحجّر كل قلب بالضغينة ،
وكأنها نذر تبشّر أهل «بابل» بالحريق •

يضمّن الشاعر هنا عددا من الاشارات الى شعراء آخرين ، ومقتبسات من كتّاب عرب واجانب ، مع اشارات الى أساطير عديدة،وتضمينات من أغان شعبية • حتى اللغة العامية استعملها بدر في هذه القصيدة • هذه النواحي تذكّر القاريء بنماذج اليوت السابقة ، ولكنها تختلف عنها في كونها تحاول ان تطوّع اسلوب اليوت ليناسب القاريء العربي • فالتشبيه مثلا أسلوب درج عليه القاريء العربي ، ولذا فلابد منه من أجل تماسك الصورة ، ولو أن بدرا في قصائده المتأخرة ، في أوائل الستينات مثلا ، صار يقلل من الافراط في التشبيهات ، مما جعل صوره الشعرية أقرب الى الاسلوب الغربي ، فعادت ترجمتها اسهل منالا بهذا الصدد • نقرأ في مجموعة (شناشيل ابنة الجلبي) (١٩٦٥) مثلا قصيدة «سلوى» :

ظلام الليل أوتار
يدندن صوتك الوسنان فيها وهي ترتجف ،
يرجّع همسها السعف
وترتعش النجوم على صداه : يرنّ قيثار
بأعماق السماء • ظلام هذا الليل اوتار

كان يمكن لهذه الصورة ان تفقد الكثير لو جرت بهذا الشكل مثلا :

ظلام الليل (كالأوتار)
(دندن) صوتك الوسنان فيها وهي ترتجف •

ليس تضمين العبارات والأبيات من الشعراء الاخرين جديدا على الشعر العربي ، ولكن افراط بدر ومعاصريه فيه يرجع في نظري الى مقدار ما توافر للشاعر من اطلاع على الشعر الاوروبي عموما وشعر اليوت بوجه خاص • لقد لمسنا مدى الاستعارات والاشارات والتضمينات في قصائد اليوت • وفي قصيدة « المومس العمياء » نجد بدرا يحاكي هذا الافراط مع فارق مهم وهو أن الشاعر العربي يشرح هذه الاشارات في الهوامش • ليس هذا الشرح ، الذي لا يخفى على كثير من قراء الشعر الجادين وغالب المثقفين ، ضروريا في كثير من الاحيان • ولا هو استخفاف بذكاء القاريء العربي وبسعة اطلاعه ، ولكنها محاولة من الشاعر أن يصل معناه الى اكبر عدد ممكن من القرّاء ، وهذه رغبة طبيعية جدا، تذكّرنا بالرغبة المضادة لدى اليوت في ان يكون له جمهور لا يحسن القراءة والكتابة [كيف؟] لكي لا يهتم كثيرا بالاشارات والاقتباسات • ولذلك نجد بدرا يكثر من الهوامش في هذه القصيدة ويشرح الأساطير اليونانية والعربية ومنها ميدوزا ، قابيل ، أوديب ، افروديت ، فاوست ، دافني ، ياجوج وماجوج • اقتباس الاغاني الشعبية واللغة العامية تعلّمه بدر من

اليوت في «الارض الخراب» ففي المقطع الاول يقتبس اليوت اغنية حزينة من اوبرا فاغنر : Tristan und Isolde ونجد بدرا يقتبس اغنيــة شعبية حزينة في هذه القصيدة هي سْلَيمْة يا سْليمْة ٠٠ نامت عيون الناس ، قلبي شينيَمة ؟ «وكأن الشاعر أدرك أن وقع الاغنية بلهجتهـا الشعبية لن يحظى بكبير قبول لدى عامة القراء ، فأحدث تغيرا طفيفا على الاغنية جعلها اقرب الى الفصحى ٠ ورغم ان هذه العملية ضروريـــة لسياق الوزن والقافية واللغة ، فان الاقتباس يظل يوحي للقاريء بالاصل العامي ، الذي لم يكن بوسع الشاعر ان يبقيه على حاله ، على الاقل لأن الشاعر العربي لا يستخدم الشعر الحر ، الخالي من الوزن والقافية ، كما يفعل اليوت ٠ ومن هنا جاء اختلاف الشاعرين في هذه الناحيـة ٠ امـا اللغة العامية فقد وجدناها في المقطع الثاني من «الارض الخراب» في حديث نساء عوام لندن في الخمارة ٠ وكذلك نجد بدرا يستعمل اللغة العامية في حديث المومس العمياء التي تشتري الطيور من البائع الذي يختار لهـا طيرا ، ولكنها تريد أن تختار بنفسها رغم عماها ٠ وفي العامية العراقيـة يقال «خليني أشوف بايدي» عندما تشتري الفاكهة مثلا وتريد ان تختـار بنفسك ٠ وقد وجد بدر ان« الرؤية باليد» وليس بالعين تناسب المتحدثـه العمياء كل المناسبة :

ويمر عملاق يبيع الطير ، معطفه الطويل
حيران تصطفق الرياح بجانبيه ٠٠٠
خطواته العجلى ، وصرخته الطويلة : «يا طيور
هذي الطيور ، فمن يقول تعال ٠٠ » ٠٠٠
وتحسسته كأن باصرة تهمّ ولا تدور
في الراحتين وفي الأنامل وهي تعثر بالطيور
وتوسلته : «فدى لعينك ــ خلّني بيدي أراها»

وفي «الأسلحة والأطفال» نلتقي بالأسلوب الصوري ثانية وقد تطور كثيرا هذه المرة حتى غدا قريب الشبه بما دعاه اليوت «المعادل الموضوعي» أو «الترابط الموضوعي» Objective Correlative ان سلسلة من الأوصاف أو الاشياء ، أو الاحداث تجتمع لتنقل تجربة حسية تستثير شعورا معينا لدى القاريء»وهو الشعور الذي احس به الشاعر فعبّر عنه على هذه الصورة ، دون أن يحدد هذا الشعور بأسم معين • فبدل أن يقول لنا الشاعر : «أنا سعيد لمشهد الاطفال وهم يمرحون» يعطينا «معادلا موضوعيا» لهذا الشعور نفسه :

عصافير ؟ ام صبية تمرح
عليها سنا من غد يلمح ؟
واقدامها العارية
محار يصلصل في ساقية •
لأذيالهم زفّة الشمال
سرت عبر حقل من السنبل
وهسهسة الخبز في يوم عيد
وغمغمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الأول •

ونجد في هذه القصيدة شبيها باقتباسات اليوت من شكسبير ، مع اشارة مقتضبة تشبه اشارات اليوت هذه المرة • فيكتفي بدر بتضمين عبارة روميو التي قالها لجوليت وهو يغازلها من الحديقة ، وهي في شرفتها تستعجله الذهاب لأن الصباح قد أطل وتخشى أن يكشفه أهلها • ولكن بدرا لا يقول هذا بل يضع هامشا يقول : شكسبير : روميو وجوليت •

«دعيني فما تلك بالقبرّة !
دعيني أقل انه البلبل

وان الذي لاح غير الصباح »
أتلك السفين التي تعول
على مرفأ ناوحته الرياح ؟
تلوّح منها اكفّ الجنود
لألف كجولييت فوق الرصيف :
«وداعا وداع الذي لا يعود»

نجد أن الشاعر قد نجح هنا في اقتباس عبارة شكسبير لتناسب الجو المأساوي المصاحب للوداع ، ولكن الوداع هنا أكثر مأساوية لأنه لاينتهي بموت روميو واحد أو جولييت واحـدة ، بل بألوف مـن هؤلاء بسبب الأسلحة التي تضع حدا لمرح الاطفال .

ثم نجد تضمينا آخر في هـذه القصيدة يقتبس عبارة مـن الشاعرة الانكليزية ايدث ستويل Edith Sitwell في قصيدة أم ترثي طفلها «ان الارض عجـوز شاخت حتى لا تعلم بأن الصغار حركـون كظلال الربيع» وهذا ما يذكره بدر في هامش حول :

رصاص ، حديد ، رصاص ، حديد
وآهات ثكلى ، وطفل شريد !

ومن يُفهم الارض ان الصغار
يضيقون بالحفرة الباردة ؟
اذا استُنزلوها وشطّ المزار
فمن يتبع الغيمة الشاردة
ويلهو بلقط المحار ؟

ولكن الشاعر بدأ منذ اواخـر العام ١٩٥٤ يتطور بشكل سـريع يميز أخصب فتراته التي تنتهي في حدود ١٩٦٠ ، حينما ثقلت عليه وطأة

المرض ، فأدخلته في مرحلة التفجع ورثاء النفس فيما كتب من شعر حتى وفاته • وربما كانت هذه الفترة الخصبة قد تحركت بفعل اهتداء بدر الى أهمية استعمال الاسطورة في الشعر •[18] لقد وجد بدر في اسطورة تموز البابلية ، وغيرها من الاساطير العربية واليونانية معينا لا ينضب لبلورة الرموز وتكوين الصور الشعرية •وربما ظهر ذلك على أحسن ما يكون في قصيدته الكبرى «من رؤيا فوكاي» ويجد القاريء تحليلا ممتازا لهذه القصيدة في كتاب الاستاذ عبدالجبار البصري •[19] ويجد قاريء هذه القصيدة ان الشاعر عندما كتبها لم يكن غائبا عن ذهنه اسلوب اليوت في «الارض الخراب» فهنا نظام «المقاطع» وكل مقطع بعنوان • وهنا وفرة من الاشارات الى الاساطير والشخصيات المشهورة في كتب عمالقة الشعراء • وهنا اقتباسات حرفية حينا ، ومحرّفة حينا آخر • وهنا تغيير في الأوزان نجد مثيله عند اليوت • كل هذا في حدود الوزن والقافية التي تتخذ شكل العمود الخليلي حينا ، وشكل العمود المطور حينا آخر . ولا يتنازل الشاعر عن حقه في الهوامش التي لا تخلو من الشرح والتفسير في كثير من الاحيان • وانا لا اجد في ذلك ضيرا كبيرا ولنذكر أن الشعر الحديث الذي ألف الاشارات والرموز والتضمينات هذه الأيام لم يكن كذلك قبل عشرين سنة ، وهو تاريخ اغلب قصائد (انشودة المطر) أهم دواوين بدر على الاطلاق •

في فترة الخصب هذه نجد بدرا يفرط في استعمال الأساطير والرموز ويكرّر أغلبها في نفس القصيدة أحيانا • وهذا ما نجده في قصائد جيكور مثلا • لقد عادت رموز المدينة ، العذراء الصليب ، الجلجلة ، العازر ، بابل ، عشتار وكثير غيرها معينا لا ينضب ماؤه للشاعر حتى آخذه عليها

---

(١٨) جبرا ابراهيم جبرا ، **الرحلة الثامنة** ، المكتبة العصرية (صيدا ، بيروت) ١٩٦٧ ص ٢٤ •

(١٩) **بدر شاكر السياب** ، دار الجمهورية ، بغداد ، (١٩٦٦) ص ٧٢ وما بعدها •

بعض الكتّاب • فنجد أحد المهتمين بشعر بدر يقول ان «أساطير السياب في حقيقة أمرها ليست من الفولكلور العراقي ولا العربي ولكنها فولكلور مستورد وقد حكم كثير من النقاد بفشل عملية الاستيراد لديه»[٢٠] ، ولدن الكاتب يسرد من بين الاساطير التي استعملها السياب أساطير ذكرت في القرآن عن عرب الجاهلية ، وأخرى من الف ليلة وليلة ، وكثيرا من المرددات الشعبية العراقية التي تضمنتها مختلف قصائده ، هذا اضافة الى اساطير العراق والشرق القديمة التي وجدها في كتاب (الغصن الذهبي) لقد تعلم بدر من أسلوب اليوت الكثير ، ولكن نزوعه الى شرح الرموز جعل التضمين ينقلب الى جهر ، فضاعت بذلك ميزات مهمة في شعره، ربما كان مضطرا للتضحية بها مؤقتا ، علّها تثير في القارىء رغبة في العودة الى القصيدة اكثر من مرة ، فان هو فعل ، اذن لتوافرت لتلك القصائد صفة الديمومة ، وهي بعض علامات الخلود •

واذا جئنا الى شعر صلاح عبدالصبور لوجدناه في ثلاث مجموعات بدأت اولاها عام ١٩٥٥ (الناس في بلادي) ثم تلتها عام ١٩٦٢ (أحلام الفارس القديم) وجاءت الثالثة (أقول لكم) بعدها بقليل وصدرت طبعتها الثانية عام ١٩٦٥ • وبعد هذا التاريخ بدأ صلاح يهتم بالمسرح الشعري فنشر في الخمس السنوات الاخيرة أربع مسرحيات شعرية • وفي عام ١٩٦٩ نشر صلاح سيرة ذاتية (حياتي في الشعر) لها أهمية كبيرة للباحث الذي يريد متابعة التطور الشعري والثقافي لدى هذا الشاعر • فنحن نقرأ في هذا الكتاب ان الشاعر تخرج في الجامعة عام ١٩٥١ ولديه حصيلة من الاطلاع على شعر اليوت • «كانت معرفتي باليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل «الارض الخراب» و «اغنية حب ج • الفريد بروفورك» التي أحببتها وما زلت أحبها كأحدى معلقات

(٢٠) المصدر السابق ص ٤٤ •

عصرنا»[٢١] ولكنه يبدأ بالاهتمام بآراء اليوت في النقد وبصورة خاصة «التراث والموهبة الفردية» ونراه يصدر حكما أدبيا يكاد يكون ترجمة لآراء اليوت في هذا المقال : « الميزة الحقيقية في الفن والادب المتحضرين أنهما تراث ممتد ، يستفيد لاحقه من سابقه ، ويقنع كل فنان باضافة جزء صغير الى الخبرة الفنية التي سبقته ، وتظلله كله روح المسئولية عن البشر والكون»[٢٢] وربما كان الفصل الخامس من هذا الكتاب ، وخصوصا الجزئين الأولين منه ، هو أهم الفصول التي يحدثنا فيها الشاعر عن مدى تأثره باليوت وقبوله بآرائه في النقد والشعر ، وخصوصا عندما يشرح الشاعر قصائده بنفسه في هذا المجال • يقول صلاح : حين توقفت عند الشاعر ت • س • اليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني افكاره أول الأمربقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية»[٢٣] •

بقي علينا ان ندرك أن هذا الاهتمام باليوت لدى صلاح عبدالصبورقد بدأ في أوائل الخمسينات ، واستمر ، أي أنه بدأ قبل أن يصدر الشاعر أولى مجموعاته الشعرية • ولذلك فمن المقبول أن نتلمّس مدى تأثير اليوت شاعرا وناقدا في المجموعات الشعرية الثلاث سابقة الذكر ، وخصوصا في استعمال اللغة ، واستخدام الاسطورة • وقبل التعرض لهاتين المسألتين علينا أن نتذكر أن الشاعر يكتب بالعربية • وان الشعر العربي المعاصر يتبع واحدا من ثلاثة اساليب : العمود الخليلي والعمود المطور والشعر الحر• الأول يتبع بحور لخليل ونظام الشطرين ،والثاني يطور بحور الخليل ويعتمد التفعيلة ولكنه يحافظ على الوزن والقافية • اما الشعر الحر فهو الشعر الذي لا يعتمد الوزن والقافية بالمعنى المتوارث بل يعتمد في موسيقاه على الافكار والصور والتركيز والشحنات العاطفية

(٢١) صلاح عبدالصبور ، ص ٥٠ •
(٢٢) المصدر السابق ، ص ٧٩ •
(٢٣) المصدر السابق ، ص ٩٠ •

التي تحوّل النثر الى شعر فيه تناغم وتناسق يعوّض ، عند البارعين من كتّابه ، عن موسيقى الوزن والقافية • لم يحاول صلاح الأسلوب الثالث، ولكنه كتب بالأسلوبين الأولين • واذا كان شعره المبكّر يتميز من حيث الشكل الخارجي بمحافظة بارعة على الأوزان والقوافي ، فان في شعره المكتوب بالعمود المطوّر ، وهو الغالب ، أمثلة غير قليلة من اضطراب الوزن • وهذه مسألة ليس من السهل التهاون فيها ، ولا يمكن لباحث أن يتجاهلها أو يلقي اللوم على «الاغلاط المطبعية» خصوصا وان بعض هذه المجموعات قد طبع أكثر من مرة مما يستدعي عناية خاصة في سبيل عدم تكرار اغلاط الطبعات السابقة • لقد نبّه البعض الى هذه النقطة ، ومنهم المرحوم بدر ،الذي يقرر «ان عبدالصبور مختل الوزن غالبا •»[٢٤] وهذه مسألة استوقفتني كثيرا ، خصوصا وان الشاعر يظهر حسا موسيقيا مرهفا من حيث ضبط الوزن في القصائد التقليدية المبكرة • وهناك ظواهر تنويع الوزن في القصيدة الواحدة ، سواء بالعمود الخليلي أو بالعمود المطوّر ، وهي ان كانت سهلة نسبيا في النوع الأول ، فأنها محفوفة بالمزالق في الاسلوب الثاني • والسبب في ذلك موسيقي سماعي • فأن اسلوب العمود المطور الذي يعتمد التفعيلة يكون قصير الأشطر عادة • ولذا فأن التغيير في وزنه الأساس يجعل الوزن الدخيل نشازا على الأذن الحساسة • ومن المؤسف أن يجد المرء أمثلة من ذلك عند صلاح •

ففي مجموعة (الناس في بلادي) نقرأ قصيدة بعنوان «أبي» :

انـــه مـات
انــه مـات وجفّت رحلته
انــه مات ووراه الثـرى
حيث مـات

---

(٢٤) مجلة الآداب ، العدد ٦ (١٩٥٥) ص ٦٦ •

حين غاب لهيب المدفـأة
كل شيء كان يحكي النبأ

كيف يمكن للقاريء أن ينظر الى الاشطر الثلاثة الأولى من حيث تكرار «انه مات ؟» وكيف تجف الرحلة ؟ هل هي رطبة ؟ هل رحلـة العمر مبلولـة مثـلا ؟ وكيف نقطّع وزن الشطر الخامس «حـين غاب لهيب المدفأة ؟» هل ان هذه غلطة مطبعية أصلها «حينما غاب لهيب المدفأة؟» واذا كان العمر قبل قليل رطبا مبلولا فكيف استحال هنا الى حطب يحترق مثلا أو مدفأة نفط ، في الحالين «غير رطبة ؟» وكيف تستقيم قافية «النبأ» حتى على فرض مدّ الهمزة مع «المدفأة ؟» لا يفيقنا من هذه الاستعارات العجيبة سوى شطر آخر «وأرى الموت فأعوي !» من سمع بالذئب يعوي عند رؤية الموت ، بله الانسان ؟ !

وفي قصيدة «أطلال» نجد جوا حزينا نتوقع فيه وزنا هادئا فيـه بعض رتابة . ولكننا نجد خلاف ذلك وزنا يكاد يكون راقصا «اطـلال اطـلال» لأنه سريع التغير :

أطلال أطلال
يمشي بها النسيان
في كفّه أكفان
لكل ذكرى قبر
وبينها قبري .

ثم نقرأ : «ناحت في صلوات» لكي تتّسق مع كلمة «ذكريات» التي تلحق بها ، من حيث الرويّ . ومثل ذلك اختلال الوزن في شطر لاحق «سيدتي وحين عاهدته كان يموت» وغير ذلك من الامثلة ليس بالقليل، منها قصيدة «رسالة الى صديقة» و «الشهيد» .

يشير صلاح نفسه الى قصائده التي تأثر فيها باليوت «وجسارتـه

اللغوية» وأبرزها «شنق زهران» و «والمُلك لك» و «الحزن» من مجموعة الأولى[٣٥] ، والحق ان تطويع اللغة المحلية لتناسب الموضوع والوزن هي محاولة طيبة جدا رغم «تهكّم بعض الاصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاي والنعل المرتوق» . ونجد الشاعر يلتمس حجة قوية في استعمال اللغة المحكيّة ، التي قد تصل الى العامية ، من التراث الشعري العربي ذاته ، عندما يستشهد بأمريء القيس :

« فظل العذارى يرتمين بلحمها　　وشحم كهدّاب الدمقس المفتّل ..
ترى بَعَرَ الآرام في عرصاتها　　وقيعانهـا وكأنـه حب فلفل »

ولكن الحجة هنا قد تستعمل للرد على من يريد أن تكون للشعر لغة خاصة ، وهو ما اعترض عليه اليوت ، لأن صدق التعبير يجب أن يكون وسيلة الشاعر واهتمامه الأول كما فعل امرؤ القيس رغم عدم شاعرية «بعر الآرام» و «لحمها .. وشحم » و «حب فلفل »..

وربما كانت تجربة صلاح مع الاسطورة أكثر نجاحا من تجربته مع اللغة المحكية واللغة العامية ، لأنه حاول أن يطو ر الاسطورة . نلحظ هذا في «مذكـرات الملك عجيب بن الخصيب» التي يستعمل فيها الشاعر الشخصية الاسطورية بمثابة القناع ليتحدث من ورائه كما فعل اليوت في التحدث من وراء شخصية «تايريسياس» Tiresias الاسطورية ، وهو النبي الأعمى الذي انقلب الى انثى واجتمعت في وجوده وخبرته حياة الرجال وحياة النساء معا ، لذا فبوسعه أن يرى الناس جميعا رغم عماه . ومن أمثال استعمال الأسطورة عند صلاح كذلك هي قصيدة «بشر الحافي» و «الخروج» والقصيدة الأخيرة انجاز كبير النجاح لأنها تفلح في اعطاء الاسطورة حيوية وزخما جديدين يغنيان تجربة القاريء . ولكن الملاحظ، كما هي الحالة في قصائد بدر السياب ، أن صلاح عبدالصبور يضطر الى

(٣٥) صلاح عبدالصبور ، المصدر السابق ص ٩٢ ـ ٩٤ .

الشروح والهوامش التي لابد منها لمساعدة غالبية القراء • ولا مانع من ذلك لأنها عملية اغناء مقصودة لثقافة غالبية المهتمين بالشعر •

في مجموعته الثالثة «أقول لكم» نجد محاولات طيبة في التضمين ربما تعلّمها الشاعر من اليوت ، أو بصورة غير مباشرة من مقلدي اليوت أو المتحدثين عنه • نقرأ في «الشيء الحزين» :

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم •••

وهـذه أصداء واضحة في الأبيات الاخيرة مـن المقطع الأول مـن «الارض الخراب» وكذلك :

لعلـه الأسى
الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة
واغرق الشطآن بالسكينة

اصداء اخرى من «بروفورك» و «مقدمات •»

نجد «الجسارة اللغوية» تبلغ حدا ملحوظا عند صلاح في قصيدة من المجموعة الأولى «أغنية حب» حيث نكاد نرى صورة اخرى من كلمات «نشيد الانشاد الذي لسليمان» في العهد القديم :

وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة
خدا حبيبي فلقتا رمان
جيد حبيبي مقلع من الرخام
نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان

وحديث الحب يجعل الشاعر يضحي بالوزن احيانا كما في قصيدة «احبك» من (اقول لكم) حيث نجد الوزن مختلا الى درجة مؤذية :

لا ..
لا تنطق الكلمة
دعها بجوف الصدر منبهمة
دعها مغمغمة على الحلق
دعها ممزقة على الشدق
دعها مقطعة الأوصال مرمية
لا تجمع الكلمة
لا تلق نبض الروح في كلمة .

وحتى في الطبعة الثانية (١٩٦٥) نجد «الكلمة» فيأول القصيدة مهملة التشكيل مما قد يجعل المرء يقرأها بما يشبه العامية المصرية (بكسر فسكون ففتح) ولكنها لا تتسق مع (منبهمة) الا اذا قرأناها عامية كذلك . ولكن لماذا نجد آخر (كلمة) فيالمقطع السابق مشكلة ؟ وكيف تتسق مع مثيلاتها سابقا ؟

ومن أمثلة اللحن النشاز المتغيّر دونما سبب المقطع الثالث من قصيدة «أقول لكم» وهو ٣ ـ الحرية والموت :

وأوجز كي احدثكم
عن الموتى بقايانا
قضى قضى ...
لكنه انتفضا
ذات مساء مظلم وصعّدا
انفاسه وقضقضا
وانشرخت قارورة طلسمها ما رصدا

وعن سرير امه واخته صعدا
الى السماء ركضا ...

من الميت ؟ وهل هذا وصف اسراء ؟ أم معراج ؟ ولماذاهذاالانتقال الى وزن «قضى قضى» وكيف تتناسق القوافي ؟

العجيب ان بعض الكتّاب قد تحمس لشعر صلاح وأضفى عليه أوصافا من المدح قد ينكرها الشاعر نفسه • يقارن كاتب بين صلاح واليوت ويقول ان اولى قصائد (الناس في بلادي) هي «جماع تجربة الشاعر في الحب والضياع والذكريات ، وهي صورة مصغرة لقصيدة (الارض الخراب) مع وجود بعض الفوارق»[٢٦] • يعتقد القاريء معي أن هذا الحكم العام والحماس عديم الأساس لا داعي له • صحيح أن هناك أصداء من المقطع الأول في «الأرض الخراب» ، أخذني للتزلّج •• في الجبال هناك تحس بالحرية» وذلك في «رحلة الليل» و «منحدر الثلج» و «كنت يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل» ولكن هذا لا يبرر تفسير الكاتب بأن «التلال في قصائد شاعرنا المصري تعبر عن الفرار والرغبة في الخلاص» الا اذا قبلنا «ونحن كنقاد» هذه التي يصف فيها الكاتب نفسه فيبرر هذا التفسير • ويشير كاتب آخر الى قول صلاح «وانا لست أميرا لا ولست المضحك المراح في قصر الأمير» من مجموعته الأولى ، ويقول ان الشاعر «لا يستثير اليوت فقط بل جميع تراث اليوت»[٢٧] ان الشاعر بطبيعة الحال غيرمسؤول عن هذا الكلام ، وحري بنا أن نصدقه وهو يحدثنا في (أقول لكم) ١ ــ من أنا :

وأعلم أنكم كرماء
وأنكم ستغتفرون لي التقصير •• ما كنت ابا الطيب

---

(٢٦) عبدالله الشفقي ، « الناس في بلادي » مجلة الآداب ، العدد (٦) ١٩٥٧ ، ص ٣٧ •
(٢٧) بدر الديب ، « الناس في بلادي والتحرر الشعري » مجلة الآداب ، العدد ٨ (١٩٥٦) ص ١٢ •

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن اقتنص المعنى
ولست انا الحكيم رهين محبسه بلا أرب
لأني لو قعدت بمحبس لقضيت من سغب
ولست أنا الأمير يعيش في مصر بحضن النيل
يناغيه مغنيــه
وملعقة من الذهب الصريح تطلّ من فيه
ولكني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف
ومعنى الحرف اذ يجمع جنب الحرف
ولكني تعذبت لكي أحتال للمعنى
لكي أملك في حوزتي المعنى مع المبنى
لكي اسمعكم صوتي في مجتمع الأصوات

لقد سمعنا صوت الشاعر ، ووجدنا «نحن كقراء» أن الشاعر يقصّر عن المتنبي والمعري وشوقي كما يخبرنا • ولكن هـل مـن الضروري أن ينشر شعر الصبا ، أو أي شعر «مسلوق» ثم نعتذر عنه ؟ وكم من القراء «كرماء» ويستطيعون أن يبقوا كذلك مدة خمسة عشر عاما ويزيد ؟ لا بأس ، فالشاعر يقول في المقطع الثاني من القصيدة : ٢ ـ الحب :

ولكني انسان فقير الجيب والفطنة
ومثل الناس أبحث عن طعامي في فجاج الأرض

• • • •

لكنني لست بموهوب
أنا فتى لا يعرف القليل
أنا فتى لا يملك القليل

«بعد هذه المعرفة أيّان الغفران ؟» يقول اليوت • ويقول كـذلك

«ان أهم ما يجب على الشعراء أن يفعلوه هو أن يكتبوا أقل مايمكن.»[٢٨].

في العام ١٩٥٤ قال عبدالوهاب البياتي : «واني لو اتيح لي أن اعود الى ١٩٤٩ اذن لأحرقتها هي الأخرى بالرغم من أنها نالت شهرة وصيتا لم أكن أتوقعهما[٢٩]» وكان يشير الى شعره السابق في (ملائكة وشياطين) بعد أن أحرق شعره الاول عام ١٩٤٦ . وبالرغم من أن البياتي قال هذا في فترة انتماء سياسي عنيف ، ولكن قصائد الشاعر تبقى عزيزة عليه مثل جميع أولاده ، وعندما يفرّط بها فان ذلك يعني أنه أدرك سعة البون بينها وبين مايريد لها أن تكون. فهل يستطيع صلاح عبدالصبور أن يفرّط ببعض قصائده ويتمنى لو أحرقها ، ليبقى لنا من أعماله الشعرية الكثير مما نريد ان نفخر به ؟ .

الكويت ، ١٩٧١

---

(٢٨) William Empson, "The Style of the Master" in T.S. Eliot ed. Hugh Kenner, Prentice Hall (1967) p. 152.

(٢٩) مجلة الآداب ٣ (١٩٥٤) ص٢

وليم شكسبير

"العنقاء واليمام"

١ ــ فليكن الطائر عالي النواح ،
من على الشجرة العربية الفريدة ،
مناديا حزينا وبوقا ،
تستجيب له طاهرات الجناح . . . . (٤)

٢ ــ وأنت يا ناعقا بالنذير ،
يا قبيحا ينمّ عن ابليس ،
يا منبئا بخاتمة الحمى ،
لا تقترب من هذه الجوقة . . . . (٨)

٣ ــ وامنعوا عن هذا الشمل
كل طير ظالم الجناح ،
عدا النسر مليك الطيور ،
واحصروا في المأتم الحضور . . . . (١٢)

٤ ــ وليكن الكاهن المجلل بالبياض ،
الذي يجيد لحون الجنّاز ،
هو الأوز المتنبيء بالموت ،
لكى لا يعوز القدّاس مطلب •

٥ ــ وانت يا مثلّث الآجال يا غراب ،
يا باعثا في لونه القتام ،
بذلك الزفير والشهيق ،
عليك أن تحضر مجلس العزاء •

٦ ــ هنا يبدأ الترتيل ،
الحب مـات والوفاء ،
وغابت العنقاء واليمام ،(*)
في لهب مشترك عن هذه الدنى •

٧ ــ لقد أحبّا حبّ اثنين ،
يصدر في الجوهر عن واحد ،
اثنان متميّزان ولا انفصام ،
فقد قتل في الحب العدد •

٨ ــ قلبان مبتعدان ، لكن دون فرقة ،
فثمـّة بُعد وليس بـَون ،
بين هــذا اليمام ومليكته ،

(*) تجمع المعاجم العربية على ان اليمام هو الحمام الوحشي ، الواحدة يمامة ، كما جاء في البستان ، وجمهرة اللغة • وفي قصيدة شكسبير تدل الكلمة الانكليزية (turtle) على ذكر اليمام • ومع علمي بان اليمام اسم جنس جامع ، فانني مضطر لاستعماله هنا للدلالة على المفرد المذكر ، مفضلا هذا التجاوز اللغوي لانه في نظري أحسن من الهديل ، وهو ذكر اليمام ، كما جاء في لسان العرب (ج ١١ ، ط بيروت ١٩٥٦ص ٦٩١) الذي ينتهي الى القول : « فمرة يجعلونه الطائر نفسه ، ومرة يجعلونه الصوت » •

وتلك اعجوبة الا فيهما .

٩ ـ ومكذا بينهما قد أشرق الحب ،
حتى رأى اليمام ما لديه
ملتهبا في ناظر العنقاء
فقد كان بعضهما لبعض .

١٠ ـ وهكذا روعت الخصائص ،
فما عادت النفس ذاتها :
طبيعة مفردة ، زوجية بالاسم ،
لا تدعى اثنتين ولا واحدة .

١١ ـ احتار العقل في أمر ذاته ،
وقد رأى الفرقة في اتحاد ،
هما لبعض وليس الواحد الآخر ،
البسيط أضحى في غاية التعقيد .

١٢ ـ وراح ينادي : ما أصدق زوجا
يظهر هذا الواحد المنسجم !
الحب على حق وليس العقل
ان كان ما يُقسم يبقى واحدا .

١٣ ـ لذا أقام هذه المناحة ،
للعنقاء واليمام ،
نِدان في السمو ، نجمان في الحب ،
لتنشدها الجوقة في المشهد الحزين .

١٤ ـ جمال ، وصدق ، وندرة ،
ونعمة بكل أصالتها ،
تجتمع هنا ، راقدة في الرماد . . . . (٥٥)

١٥ ـ الموت هنا عش العنقاء ،
وصدر اليمام الوفي ،
ويبقى كذلك حتى الأبد . . . .(٥٨)

١٦ ـ لم يتركا ذريّـــة ،
ليس عن نقص فيهما ،
فتلك عفّـــة متزوجة . . . . (٦١)

١٧ ـ الصدق قد يبدو ، ولكنه لا يوجد ،
الجمال يختال ، ولكنه غيره ،
الصدق والجمال مقبوران . . . . (٦٤)

١٨ ـ الى هذه الجرّة فليأت زائرا ،
كل من فيه صدق أو جمال ،
وينفث صلاة على روحي طائرين . . . . (٦٧)

في العام ١٩٠٤ نشر الباحث أ . هـ . ر . فيرتشايلد دراسة فـذة عن قصيدة شكسبير «العنقاء واليمام» معتمدا على عدد ضخم من الدراسات السابقة حول هذه القصيدة ـ اللغز ، فجاءت دراسته في غاية الانســجام واستغوار الأعماق . وبالرغم مما أورده الباحث المحقق من اشارات مسهبة الى أدب العصر وما سبق عهد شكسبير ، نجده يخلص الى القول بأن هذه القصيدة «تبقى الى اليوم دون تفسير مقنع سواء كان منهاج الباحث تاريخيا

أو تأويليا محضا» .[1] واستمرت الابحاث بعد ذلك التاريخ بأربعة وخمسين عاما ، ولكن فهمنا لهذه القصيدة لم يتحسّن بدرجة تتناسب مع هذه المدّة غير القصيرة . ففي العام ١٩٥٨ يفتتح شيخ النقاد الأنكليز المعاصرين معالجته لهذه القصيدة بتساؤل يثبط العزائم . يقول البروفسور آي . أي . ريتشاردز : «أليس من المناسب أن يكون أعظم الشعراء الانكليز مؤلف أشد القصائد غموضا ؟»[2] وبين هذين التاريخين ، نجد النقاد والمعلّقين ، في الاعم الاغلب يرددون ملاحظات من سبقهم في التحقيق والدراسة ، فتحملت القصيدة جرّاء ذلك العديد من التفسيرات التي لا تخلو من البراعة والابداع .

ويمكن تقسيم هذه الأبحاث في مجاميع ثلاث : تاريخية ، أهميتها للقارىء أقل مما يبدو لأول وهلة ، واليگورية (وهو أسلوب الرمز بالقصة وليس بالكلمة المفردة) وهذه موضع جدل ، وتقليدية ، وهي تدور حول ذلك النمط الأدبي المسمى «بلاط الحب» . وفي هذه الدراسة سأحاول التصدي لهذه النواحي الثلاث ، وأطيل النظر في تركيب القصيدة عموما ، ولديّ ما يحملني على الاعتقاد بأن هذه مسألة ذات أهمية لم تنل ما تستحقه على أيدي النقاد .

يعتقد أغلب الباحثين أن عام ١٦٠١ هو تاريخ نظم قصيدة «العنقاء واليمام» .ولهذا التاريخ أهمية خاصة ، لأنه كذلك تاريخ تأليف مسرحية «هاملت» وبداية «الفترة المأساوية» لدى شكسبير ، وهي نقطة سأعود الى معالجتها بعد قليل . واذا اعتبرنا هذا التاريخ هو تاريخ «نشر» القصيدة ، لطالعتنا بعض الشكوك حول هوية مؤلفها . فتحت عنوان «المناحة» كتب

---

(1) A.H.R. Fairchild, "The Phoenix and the Turtle", **Englische Studien**, XXXIII (1904), p. 337.

(2) I.A. Richards, "The Sense of Poetry: Shakespeare's "The Phoenix and the Turtle", **Daedalus** (Summer, 1958), p. 86.

جاكارد عام ١٩١١ مايلي : «ظهرت هـذه القصيدة أول مـرة في ديوان صغير لشكسبير عنوانه (المسافر الولهان) وذلك عام ١٥٩٩ • ثم نجدها في ديوان روبرت تشستر (شهيد الحب) عام ١٦٠١»[٣] ان هذا لما يدعو الى التساؤل حـول مؤلف القصيدة ، وهو أمـر يثـير العجب ، لأنني أرى «المناحة» مرتبطة ارتباطا أكثر من عضوي بالأبيات الأثنين والخمسين التي تسبقها ، رغم أن هذه ليس لها عنوان مستقل في الطبعة الأولى • وفـي العام ١٩٢٢ يذكر بارتلت مجموعة تشستر الشعرية آنفة الذكر ،ويضيف: «في الملحق الذي يضم مجموعة من القصائد لعدد من الشعراء حول العنقاء واليمام توجد واحدة لشكسبير»[٤] •

وفي العام ١٩٣٠ يذكر تشيمبرز كتاب تشستر الذي « يضم أبياتا دون عنوان مطلعها (فليكن الطائر عالي النواح) تتقدم «مناحة»تنتهي بتوقيع وليم شكسبير »• [٥] ويعلن البروفسور رتشاردز ايمانه بأن شكسبير هو صاحب القصيدة وأن «لا أحد سواه يمكن ان يكون المؤلف على الاطلاق» [٦]•

لقد بُذلت محاولات عدة لتشبيه العلاقة بين العنقاء واليمام بتلك التي بين الملكة اليزابث الاولى وايرل ايسكس ، أحد أبرز شخصيات بـلاط الملكة الانكليزية التي عاشت دون زواج • ولقد خرج بهذه الفكرة الأب گروسار عام ١٨٧٨ ، ولكـن هبلر وسواه مـن الباحثين لايجدون مـن الاسانيد مايكفي للقبول بهذه الفكرة •[٧] ونرى براون يخامره الشك في

(3) R. Bates, Shakespeare's "The Phoenix and the Turtle", Shakespearean Quarterly, VI (1955), p. 471.

(4) H.C. Bartlett, Mr. William Shakespeare. (New Haven: Yale Unviersity Press, 1922), p. 11.

(5) C. Brown, (ed.), Poems by Sir John Salusbury and Chester (Pennsylvania: Bryn Mawr, 1913), p. 549.

(6) Richards, op. cit., p. 86.

(7) E. Hubler, (ed.), Shakespeare's Songs and Sonnets (New York (McGrow-Hill Book Co., 1959) p. XVI.

ادعاء البعض ان هذه القصيدة نظمت للاحتفال بزواج جون سالزبري ، الذي كان يرعى تشستر[8] • فقد قــام براون بفحص جميع الــوثائق المتعلقة بتاريخ اســرة سالزبري فلم يجــد فيها ما يبرر دعوى الباحثين • وعلاوة على ذلك كان براون يجد قصيدة شكسبير خالية من الاتباطات او المشاعر الذاتية ، فيخلص الى القول انه لايستطيع التوفيق بــين أســلوب الرمز بالقصة (الاليگورية) لدى شكسبير وبين قصيدة تشستر أو غيرهــا من «المحاولات الشعرية» في ديوان (شهيد الحب) • فالنقطة الأساس في أسطورة العنقاء هي الانبعاث من الموت • ولكن شكسبير يتناول الأسطورة بشكل مغاير بحيث لا يبقى أمل بالعودة الى الحياة أمام العنقاء واليمام • ثم ان نبرة القصيدة ليست احتفالية ، بل هي نبرة جنائزية • ولذلك فلا مجال للظن بان هناك أية علاقة بين القصيدة وزواج سالزبري •

واذا تناولنا الرمز بالقصة (الاليگورية) ونمط القصيدة ، نجد كثيرا من الباحثين يميلون الى معالجة الأقسام الثلاثة في القصيدة على انفــراد ، ويكادون يفصّلون كل بيت في القصيدة تفصيلا • وفي حالات كثيرة نجد البعض يحلل المفردات تحليلا يستغور أعماق المعاني ودلالات المنابــع • وانني اذ أجد هذا المقترب من القصيدة له قيمته الكبيرة في البحث ، فانني واجده في الوقت نفسه يبتعد عن القصيدة ذاتها ، ويركّز اهتماما أقــل مما يجب على النتاج الشعري في صورته المتكاملة •

ولكن قدرا محدودا من الشرح والتفسير لا محيص عنه في سبيل فهم القصيدة ، وفهم هذه القصيدة بالذات يؤدي الى تقييم أكثر استنارة ، واستجابة أكبر وضوحا ـ تقسم القصيدة عادة الى ثلاثة اقسام [9] :

١ ـ موكب الجنازة ويشمل المقاطع ١ ـ ٥ •

(8) Brown, op. cit., p. VII.
(9) Bates, op. cit., p. 19.

٢ ـ الترتيل ، احتفاء «بوحدانية الأثنين» العاشقين ، ويشمل هذا القسم المقاطع ٦ ـ ١٣ •

٣ ـ المناحة ، وتشمل المقاطع ١٤ ـ ١٨ •

يجد يتس في هذه القصيدة تركيبا دراميا[١٠] • فالقسم الأول يشبه تقديم شخصيات المسرحية ، لأنـه يعـدد الطيور «طاهـرات الجناح» التي يسمها حضور المأتم • والقسم الثاني يشبه الفعل الدرامي ، وهو في هـذه الحالة ترتيل ينشده الأوز ، بما يقابل عمل جوقة الممثلين • ويميل يتس الى تفضيل الأوز كممثل ، باعتباره «الكاهن المجلل بالبياض الذي يجيد لحون الجنّاز »» عـلى أساس أن هـذه الصورة تتماشى مـع الجـو السكولاستي (فلسفة النصرانية القروسطية) السائد في القسم الأساس من القصيدة • أما القسم الثالث فهو الجوقة أو الخاتمة • وبذلك تكـون القصيدة عموما أشبه بتراجيديا مصغرة ، وهنا يجب أن تتذكر أن العـام ١٦٠١ هوفاتحة الفترة المأساوية لدى شكسبير • وأنا أجد هذا التحليل مقبولا ، لأنه يقرّب القصيدة من مفهوم المأساة الأغريقية ، حيث يقوم بالعمل التمثيلي شخص واحد ، هو الأوز في هذه الحالة •

يمكن القول بصورة عامة ان هذه القصيدة تقع ضمن ذلك التقليد الشعري المسمى «بلاط الحب» والنمط الذي تفرّع عنـه باسم قصيـدة فالانتاين • ففي تقليد «بلاط الحب» كان أفضـل نموذج أمـام شكسبير قصيدة تشوسر الكبرى «برلمان الطيور» • يقول فيرتشايلد ان «تشوسر هو أحد مصادر شكسبير التي لا جدال حولها»[١١] • فمجمع الطيور هـذا يلتئم في يوم القديس فالنتاين ، كما هي الحال في قصيدة تشوسر «والحب المحتفى به في تقليد «بلاط الحب» لا يتماشى مع الزواج ولا ينتهي اليه ،

(10) Ibid., p. 29.

(11) Fairchild, op. cit., p. 383.

وكذلك الحال في قصيدة شكسپير • وحيث اننا لانجد اشارة الى القديس فالتناين في قصيدة «العنقاء واليمام» فان مما يسرّ القاريء الاّ يجد شكسپير مجرد ناقل ، بل شاعرا يتناول أحد مظاهر تقليد شعري معروف فيطوّره تطويرا ، ويعالجه بعبقريته الفذة وبأسلوب يغاير ما سبقه من أساليب الشعراء • وتتضح هذه المعالجة عندما يتناول شكسپير أسطورة العنقاء • فنجد الحب في قصيدة شكسپير يصبح «عفّة متزوّجة» وهي مسألة تقليدية ، ولكن مصير الأسطورة في يديه يختلف عما لدى تشستر وبقية «المحاولات الشعرية» في ديوان (شهيد الحب •) فهناك نجد العنقاء كما في الاسطورة العربية ، تعود الى الحياة من تحت رماد النار التي قضت عليها • لكننا في قصيدة شكسپير لا نجد أملا للعنقاء ولا لليمام•

الموت هنا عش العنقاء
وصدر اليمام الوفي
ويبقى كذلك حتى الأبد • (٥٦ ـ ٥٩)

هذان الرأيان حول مصير العنقاء يحملان على تذكّر رأي العرب أنفسهم حول طائر أسطورتهم ، الذي هو أحد المستحيلات الثلاثة :

واعلم بأن المستحيل ثلاثة   الغول والعنقاء والخل الوفي

ولكننا نجد الأوربيين يمسكون بتلابيب هذه الاسطورة التي أغنت بعض تراثهم الشعري • فهذا «شكسبير يميل الى الأخذ بنمط أدبي رائج، كبير التطور في أيامه» •[١٢] واضافة الى ذلك فقد اعتمد على مفاهيم أدب «الشعار» الذي عم في عهده • وأدب الشعار ، كما يخبرنا فرانسس بيكون ، «ليس الا مثالا صامتا ، فهو يعتصر الاستعارات الذهنية لتصبح صورا محسوسة » • [١٣] واذا يضع القاريء نصب عينيه هاتين الصفتين في

(12) Ibid., p. 374.
(13) Ibid., p. 352.

القصيدة : الموقف الخاص من التراث واستعمال «الاستعارات الذهنية ،» عندها تبدو القصيدة اقل غموضا مما يحسب ، حتى يسبغ اللاهوت السكولاستي على كلمات الترتيل • وفي هذه المرحلة تصبح «الاستعارات الذهنية» مفهومة بقدر ما نفهم عقيدة الثالوث نفسها ، تلك العقيدة التي يضبعها كننكهام «التأثير الموحد»[١٤] ـ بكسر الحاء ـ الـــذي يميز حب العنقاء واليمام •

ولكي نشير الى هذه المزايا في القصيدة ، فلا مناص اذن أن نبدأ من أولها • «فليكن الطائر عالي النواح» تقدم أولى المشاكل • صوت من هذا ؟ يصح القول انه صوت هذا الطائر أو ذاك • يظن فيرتشايلد انـــه صوت الكركي (أو الغــرنوق) معتمدا في ظنه على مـا يجـد في قصيدة تشوسر «برلمان الطيور» • ويعتقد كروسار انه صوت الهزار (او العندليب) معتمدا على ملاحظته الشخصية للهزار أثناء الطيران • وقال بعضهم انـه الديك • ولكن البروفسور ريتشاردز يعتقد انه صوت العنقاء ذاتها وهي تدعو طاهرات الجناح من صنوف الطير لتحضر تراتيل جنّازها وجنّاز اليمام[١٥] • ويضيف ان العنقاء نفسها هي «المنادى الحزين» لأنها حزينة لفقد اليمام حبيبها • وأنا أميل الى رأي استاذي ، ليس لاسباب عاصفيـــة وحسب ، رغم ان فيرتشايلد سبق الى القول «ان اعتبار المتكلم العنقاء ذاتها أمر مستحيل»[١٦] • فهو يقيم رفضـــه على حجــة ان العنقاء ليست مــن الطيور المغردة ، فهي طائر نادر بل هي طائر «ميت بالتأكيد •» ولكنني لا آجد في مقدمة القصيدة ما يدل على آن العنقاء قد ماتت • ولذلك فانني أرى تفسيرتشاردز أحظى بالقبول • ثم ان العنقاء آشبه بملكة تتربع على

(14) J.V. Cunningham, " 'Essence' and the Phoenix and the Turtle", ELH, XIX (1952), p. 270.

(15) Richards, op. cit., p. 88.

(16) Fairchild, op. cit., p. 363.

عرشها : يقول شكسبير في مسرحية (العاصفة) «في بلاد العرب / هناك شجرة ، هي عرش العنقاء ، عنقاء واحدة / في هذه الساعة تحكم هناك (الفصل ٣ ، المشهد ٣ ، الأبيات ٢٢-٢٤) .

ولذلك ، اذ تكون العنقاء ملكـة ، وهي تحتضر في القسم الأول من القصيدة ولم تمت بعد ، يكون لديها الحق في دعوة طاهرات الجناح من صنوف الطير لتحضر مراسـم الجنّاز ، فتستجيب لها الطيـور كما تستجيب الرعية الى الملكة . ثم ان « الشجرة العربية الفريدة » هي شجرة النخل ، واسمها باليونانية «فينكس» وهـذه الكلمة تعني «العنقاء» بنفس اللغة . ومن المعروف ان شجرة النخل تنمو في كثير من أصقاع البلاد العربية لأنها لا تحتاج الى الكثير من الماء فعاد من المألوف رؤية نخلـة «منفردة» ومن هنا كانت «الشجرة العربية الفريدة» في قصيدة شكسبير . ولأن شجرة النخل عالية ، مثل عرش رفيع ، تستطيع العنقاء المتربعـة فوقه أن تكون «مناديا» و «بوقا .» فاذا قبلنا بصحة هذا التفسير تعود بقية الصور في هذا المقطع الأول متناسقة سلسة القياد ، فنرى ملكة تصدر أوامر حول من يحضر ومن لا يحضر «مجلس العزاء .» اللغة هنا لغة سيد يملك الأمر والنهي ، تؤكد على المراسم : كاهن متسربل بالبياض ، لحون الجنّاز ، غراب متسربل بالسواد يعطي صفة الحداد . وكل هذا يضفي على المشهد جلالا حزينا .

وصنوف الطير هنا تتسم بصفات تقليدية . فالبوم «ناعق بالنذير» لذلك فهو مستبعد عن الحضور ، لأنـه ينبيء بالموت «خاتمة الحمى» . ولكن النسر الجليل يرحبون به في المجمع الملكي . والأوز يغني أغنيـة وحيدة قبيل موته ، لذلك فحضوره يناسب مراسم القداس . والغراب أسود ، فهو يناسب الجو الحزين . ثم ان الغراب يؤثر عنه طول العمر، يبالغ بعضهم فيجعله ثلاثة أضعاف عمر الانسان . ولأنه «مثلث الآجال»

فحضوره يبعث أملا جميلا يداعب حياة أخرى تشرف على نهايتها •

يا باعثا في لونـه القتـام
بذلك، الزفير والشهيق (١٨ ـ ١٩)

عبارات يكتنفها قتام الغموض • يخبرنا فيرتشايلد بأن «فراخ الغراب لها زغب أبيض ناعم ••• وأنها تطير عندما يسود زغبها (عندما تكبر)••• لـهذا فان الغراب الـذي يبعث في لونه القتام جرّاء تنفسه (الزفـير والشهيق)»[١٧] ، ونموه ، ينخرط في موكب الحداد هذا • ولكننا ان لم ندرك هذه الحقيقة عن الغراب لن يـكون بمقـدورنا اسـتجلاء غموض تساؤلات لا حدّ لها في هذا المجال • وبنهاية هـذا القسم الأول يـكون القارىء قـد تعرّف على شخوص المسـرحية ، فيحس أن شـيئا وشـيك الوقوع ، وهو ما يقع فعلا في المقطع الأول من القسم التالي :

هنا يبدأ الترتيل ،
الحب مات والوفاء ،
وغابت العنقاء واليمام
في لهب مشترك عن هذه الدنى (٢١ ـ ٢٤)

القسم الثاني من هذهالقصيدة الذييبدأ بهذا المقطع هو فيالواقع أشد أجزاء القصيدة بعثا على الحيرة ودفعا نحو مزالق التفسيرات • فهنا نجـد الخروج عن العرف على أشدّه ، لأن القصيدة لا تحتفل باتحاد شخصين بل باتحاد اثنتين من أسمى القيم • فالحب والوفاء يعادلان العنقاء واليمام ويرمزان في الوقت ذاته الى الجمال والصدق • « فالمزج بين هاتين الصفتين الروحيتين لا يكون ممكنا الا من خلال الحب »[١٨] ولكن هاتين الصفتين

(17) **Ibid.,, p. 367.**

(18) **H.T. Price, "Reviews: H. Straumann, Phoenix und Taube, 1953", Shakespeare Quarterly, VI (1957), p. 182.**

تصبحان واحدا ، وهما في الوقت ذاته صفتان منفصلتان • وهذا تناقض واضح ، ولكنه يتخـذ شكل اسـتعارة تنتشر في القصيدة ولا تلبث ان تتشكل في فكرة مجردة تستعصي على القراءة غير المتروية • وهنا أيضا نستجلي مفاهيم اللاهوت السكولاستي في تضاعيف القصيدة ، ويسعفنا الكثير من الدلائل • فالكلمات ذاتها هي مما يستعمله فلاسفة النصرانية في القرون الوسطى ، فهي كلمات «لاتينية عبرت من خلال مناقشة الفلاسفة المدرسيين» (السكولاستيين)[١٩] من ذلك كلمات مثل : جوهر ، متميز، انفصام ، فرقة ، خاصية ، طبيعة مفردة مزدوجة الاسم ، بسيط ، معقد ، وكلها تعابير فنيـة تستعمل في الجدل السكولاستي • ثم هناك الفكـرة الرئيسة في القسم الثاني من القصيدة وهي تتضمن مفهوما أغرم بـــه اللاهوتيون القروسطيون : شيئان متميزان في الجوهر ومع ذلك ينسجمان في واحد • وهكذا نرى «القسم الأوسط بأكمله يكون من ترديد هــذا التناقض بأقل ما يمكن من التزويق اللفظي وأكبر قدر من الدقة في اللغة المتخصصة»[٢٠] • «الحب مـات والوفـاء» تصرف في الترجمـة لتوافق الذوق العربي ، وأكاد اترجمها حرفيا لتصبح «الحب والوفاء مات •» هنا نجد الفعل ، كما في الأصل ، مفردا يدل على أكثر من واحد • وهذا تعمّد من الشاعر ، فانقلبت مفاهيم النحو كما ستنقلب مفاهيم العقل بعد حين • ورغم أن الحب والوفاء هما العنقاء واليمام ، وأن هذين الطائرين ميتان ، نجد استعمال الفعل المفرد يشير الى اتحاد الأثنين في واحـد • «اللهب المشترك » هو لهيب الحب الذي حـرق الاثنـين معـا ، فوحدهما وصـهر الاثنين في واحد •

لقد أحبا حب اثنين ،

يصدر في الجوهر واحد • (٢٥ ـ ٢٦)

---

(19) Cunningham, op. cit., p. 270.

(20) Ibid., p. 273.

هذان البيتان يدفعان هذا المفهوم خطوة أخرى الى الامام • فجوهر الحب واحد وليس اثنين ، وهو هنا عامل التوحيد • يعتقد القديس توما الأكويني أن الحب عامل توحيد • ففي كتابه الشهير (الكامل في اللاهوت) يقول : «يرى أريستوفانيس أن المحبين يريدان أن يصحبا واحدا بدل اثنين • ولكن بما أن نتيجة ذلك هلاك أحدهما أو كليهما ، فانهما يسعيان الى توحّد بشكل مناسب ، كأن يعيشا ويتحدثا معا ، وأن يجتمعا بطرق أخرى من هذا القبيل[٢١] » • ان هذا الكلام يكاد أن يكون نثرا لمعنى البيتين السابقين من قصيدة شكسبير • «يصدر في الجوهر عن واحد» قول يتماشى مع عقيدة الثالوث • فالأب والابن جوهرهما واحد ، وهو الحب «وهذا الاتحاد في جوهر واحد يتخذ رمزه في الروح القدس[٢٢]» «اثنان متميزان ولا انفصام» هو ترديد للفكرة بقالب آخر • «فقد قتل في الحب العدد» هو تعبير عن الحب كعامل موحّد • لقد أصبح الاثنان واحدا «والواحد ليس عددا[٢٣]» لذا فكأن العدد قد قتل ، وكأنه غير موجود • واضافة الى ذلك ، فقد قتل العدد لأن «التعدد يكون دائما نتيجة الانقسام ••• وهو ما نجده في الأشياء المادية فحسب[٢٤]» • هذه القصيدة لا تحتفل بالامور المادية بل بالروحية منها ، فمسألة الانقسام ليست موضع حديث • والشاعر هنا يدرك هذا التعقيد في الكلام ، لذلك نجده لا يملّ من تكرار الفكرة بتعابير شتى • فالأبيات ٢٩ ـ ٣٢ تكرر فكرة اتحاد الأثنين في واحد • فرغم أن قلبَي المحبيّن بعيدان في المكان والعرض ، فانهما ليسا كذلك في الأصل والجوهر لأن قوة التوحيد قد قضت على البعد المكاني اطلاقا • العنقاء واليمام «ندّان في السمو» ـ

(21) Ibid., p. 271.
(22) Ibid., p. 275.
(23) Richards, op. cit., p. 91.
(24) Cunningham, op. cit., p. 274.

البيت ٢١ ـ و «الابن» ند «الأب» في ازلية الزمان ، ولذلك فهو ند ، في أزلية المكان . [٢٥] وهـذه الحالـة أعجوبة ، الا في حالـة الأب والابن (وفي اللـه) وتتحق نفس الأعجوبة في حالـة العنقاء واليمام ، المفترقان المتّحدان . «وهكذا بينهما قد اشرق الحبّ . والحب ، في هيئة الروح القدس ، يشعّ بين الأب والابن . وبنتيجة هـذا الاشعاع بـين الأثنين «رأى الواحد صفاته (ما لديه) في ناظر الآخر .» فكان نظر الأول منهما أداة يرى الآخر فيها ما يعود له ، أي يرى ذاته ، كما يرى الأول ذاته (ما لديه) في نظر الآخر وفي نفس الوقت . »[٢٦] وعلّة ذلك أن « كان بعضهما لبعض.» وصعوبة المعنى هنا تكمن في التورية في استعمال الكلمة الانكليزية mine . فمعناها الأول ضمير ملكيـة ومعناها الثاني أسم يفيد المخزن أو الكنز الذي يعود للاخر . والبيت السابق يفيد القول بغياب الملكية الخاصة ، لأن النور أو الحب ، يشمل الأثنين . وهـو يؤدي كذلك الى فهم «وهكذا روّعت الخصائص .» فالكلمة الانكليزية في القصيدة Property تعني «الملكية» ، ولكن جذرهـا اللاتيني يجعلها تعني «الخاصية» أو الصفة التي تميز الواحد عن الآخر ، وهـي التي «روّعت» ولا عجب لأنها «طبيعة مفردة ، زوجيـة بالاسم .» ففي الثالوث لكل واحد اسم مستقل ، وخاصية مختلفة عن الآخر ، ولكـن «الله» يمثل طبيعة الثلاثة معا . وتجمعت نتيجـة ذلك كلـه فأدت الى أن «احتار العقل في أمر ذاته» والسبب أن العقل أداة التمييز ، ولكنه اذ وجد «الفرقة في اتحاد» لم يحر أمرا . المتقابلات : الواحد ـ الآخر ، بسيط ـ معقّد هي من المتقابلات المألوفـة في اللاهوت السكولاستي ، وهي تصف حيرة العقل في المقطع التالي . فالعقل لا يستطيع أن يدرك كيف يصبح

(25) Ibid., p. 275.
(26) Loc. cit.

الاثنان واحدا ، وكيف تضيع ميزة الواحد أو خاصيته في وجود الآخر • ولكن الحب يسعه ادراك ذلك ، خلاف العقل الذي يريد بقاء الأثنين اثنين • واذ لا يجد ذلك ممكنا يأخذ في النواح على فراق الاثنين ، وهكذا ينتهي الجزء الأول من القصيدة ليقدم الجزء الثاني وهو المناحة •

رغم أن ما سبق كان في الأساس تفسير وشرح، فانّ مما يدعوني الى الاطمئنان أن ثلاثة من أهم الأبحاث بين يدي تعتمد التفسير والشرح في دراسة هذه القصيدة بالغة التعقيد • فمن وسائل معالجة القصيدة أن نحاول فهمها أولا • فاللاهوت السكولاستي الذي يشيع في تضاعيف المناحة يتحمّل جزءا من صعوبة الفهم لدى القارىء الذي لايسعفه شرح ما في القصيدة من تعابير فلسفية •

المناحة ترنيمة جنائزية تؤبن الجمال والصدق «في رقاد الرماد •» ويرى ريتشاردز في «الموت هنا عش العنقاء» رمزا للانبعاث بعد الموت ، لأن العش رمز الولادة • وهذا يتماشى مع العنقاء التقليدية ولكن ليس مع عنقاء شكسبير • فالموت في القصيدة ليس «في» العش ، ولكنه «العش» نفسه • ويضيف ريتشاردز أن العنقاء ستنهض بعد الموت ، ولكن اليمام لن يفعل، ولذا فالعش بالنسبة له «مكان الرقاد الأبدي •»[27] ولكني أرى هذا الفرض لا يتماشى مع «الصدق والجمال مقبوران» كما في البيت ٦٤ • انني أميل الى القول ان العش رمز الحب المو ّحد (بكسر الحاء) الذي يجمع محبين ويصهرهما في واحد ، كما يجمع الحب بين الأب والابن في رمز الروح القدس •

لم يتركا ذر ّية
ليس عن نقص فيهما
فتلك عفّة متزوجة (٥٩ ــ ٦١)

---

(27) Richards, op. cit., p. 92.

هذه الأبيات تؤكد الفرض أن ذهاب الطائرين لا يخلّف ذرية ولا ينتظر قيامة من الموت • وعلّة ذلك أن الاتحاد المحتفى به لم يكن على مستوى الجسد بل على مستوى الروح • وهذا ما يفيده التناقض الظاهر في عبارة «عفّة متزوجة» التي تلغي احتمال الخلف والولادة الثانية ، وهو ما تزيد في تأكيده العبارة التالية التي تفيد أن المظهرين اللا جسديين قد قبرا : «الصدق والجمال مقبوران •»

الى هذه الجرّة فليأت زائرا

كل من فيه صدق أو جمال

وينفث صلاة على روحي طائرين • (٦٥ – ٦٧)

يبدو ان فيرتشايلد يظن أن الخطاب هنا موجّه الى «طاهرات الجناح» لتأتي وتنفث صلاة على روحي الطائرين •(٢٨) ولو صح هذا الفرض لبقيت القصيدة على مستوى الطير وليس على المستوى الاليكوري ، وهو أمر لا يمكن قبوله على الاطلاق • فعلى المستوى الثاني تخاطب القصيدة «أناسا» ممن فيهم «صدق أو جمال» أي ذوي الوفاء والحسن ، لكي يتخذوا عبرة ، ربما ، من المصير الذي ينتظر الاتحاد المحتمل بين هاتين الصفتين •

الصدق قد يبدو ، ولكنه لا يوجد

الجمال يختال ، ولكنه غيره • (٦٢ – ٦٣)

هذان البيتان يحملان مسحة من الشك • فقد يبدو ان الصفتين من المحتمل وجودهما ، ولكنهما في الواقع غير موجودتين • فقد ولتا معا عن هذا العالم ،مما قد يفيد انهما «غير موجودتين» في هذا العالم ،ولكنهما قد توجدان في العالم الآخر حيث ذهبتا ، بعد أن «غابت العنقاء واليمام •»

(28) Fairchild, op. cit., p. 373.

لذلك فان «كل من فيه صدق أو جمال» يطلب اليه أن «ينفث صلاة» من أجل راحة الموتى الذين حفظ رمادهم في جرّة الطين . «نفث» الصلاة ، رغم غرابة الفعل المستعمل بدل «تلاوة» الصلاة بصوت مسموع ، أمر يتماشى مع خيبة ذوي الوفاء والحسن وهم يشهدون مثالا على انعدام الأمل باتحاد صفتين غير دنيوتين في هذه الحياة الدنيا .

الى جانب الاستعارات بعيدة المتناول والأشارات المبهمة الى التراث فان هذه القصيدة تزداد منعة لدى النظر في تراكيبها اللغوية . فلغة القصيدة بالغة التعقيد ، وسرعان ما توحي للقاريء بالمدرسة الميتافيزيقية في الشعر الانكليزي التي ازدهرت في أواخر عهد شكسبير . فمن أبرز مظاهر الأسلوب الميتافيزيقي في الشعر الانكليزي هو تطوير الاستعارة الى حدودها القصوى ، بالاعتماد المفرط على الخيال . ففي قصيدة شكسبير ، الى جانب التورية والجناس والطباق ومقابلة الكلمات والمفاهيم ، نجد أبرز أمثلة هذه الفترة في تطوير الاستعارة الى حدودها القصوى ، الأمر الذي يذكرنا بالعديد من قصائد جون دن . ومن ذلك الاستعارة التي تتناول الحب في اثنين يصدر في الجوهر عن واحد . فنحن نجدها تتخذ أشكالا شتى : تارة في العدد : واحد وواحد يساوي واحد ، وتارة في توفر البعد وانعدام البون (ولا فرق بين البعد والبون) في آن معا ،وتارة اخرى في وجود النور ذاته في ناظرين وانعكاس الواحد في الآخر ، ومرة رابعة نواجه صورة «طبيعة مفردة مزدوجة بالاسم .» وهناك نقاط تتعلق باستعمال المفردات بشكل يجعل القصيدة مرتعا للمحسّنات البديعية والبيانية ، مما يؤكد للقارىء يقظة الشاعر في استعمال المفردات بمعان بالغة الدقة والتخصيص . وتحميل الكلمات المتشابهة بمعان مختلفة أمر يزيد في تعقيد لغة القصيدة . من ذلك «قلبان مبتعدان ، لكن دون فرقة / فثمة بعد وليس بون .» ومن ذلك ايضا «وقد رأى الفرقة في اتحاد»

مقابلة الحب بالعقل ، بعدما سبق من ملاعبة المفردات ، ليس مما يمكن تجاوزه اذا ما اضيف ذلك الى التعقيد في الأفكار والاشارات . فهـــذه الأمور كلها تزيد في منحة القصيدة على صعيدي الأفكار والمفردات عـلى السواء .

البيت الأخير في القصيدة يترك القاريء تائها على تلال الفهم الضبابية. « ينفث صلاة ! » لا يسع المرء تمييز الكلمات في حسرة تنفث . «هــذه الصلاة لا كلمات فيها» كما يقول ريتشاردز «فهي تنفث في حسرة ، لا تتلى في كلمات . وما يمكن ان تقوله هو ما كانت القصيدة كلها تحاول ايصاله ، محاولة للأمساك بتلابيب غموض ... ولكن الملاحظات حول هذه القصيدة لا يمكن أن تكون أكثر من لقطات عابرة يعتقد المرء أنـــه قد رآها فيها ... الى هذه الجرّة فليأت زائرا ... والزائر القادم الى هنا سوف يدرك أن ليس ثمة من نهاية للتساؤلات التي يمكن أن تدور حول هذه القصيدة .»(٢٩)

بغـداد ، ١٩٧٣

(29) Richards, op. cit., pp. 93-94.

الفهـــرس



الثمن ٨

المؤسّسة العربيّة
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون. ساقية الجنزير. ت ١/٠٠ ٨٠٧٩
برقياً موكيالي بيروت. ص. ب: ٥٤٦٠ /١١ بيروت